Friedrich Hebbels Dramen als Opern

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

vorgelegt von

Adolf Stübing

aus Hanau a. Main.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553620_0035

Friedrich Hebbels Dramen als Opern

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

ACAD. LUGD.BAT. BIBL.

vorgelegt von

Adolf Stübing

aus Hanau a. Main.

Hanau 1911

Druck von Georg Heydt Nachf.

Referenten: Herr Professor Dr. Thierfelder

Herr Professor Dr. Golther

Herrn Professor Iwan Knorr

Direktor

des Dr. Hoch'schen Conservatoriums

zu Frankfurt am Main

in Dankbarkeit und Verehrung zugeeignet

Inhalts-Verzeichnis.

Indem ich meine Dissertation dem Druck übergebe, komme ich der angenehmen Pflicht nach, allen Denen, die mir ein liebenswürdiges Entgegenkommen bewiesen, meinen aufrichtigsten Dank abzustatten. Den Kgl. Oberbibliothekaren Herren Professor Dr. Altmann und Professor Dr. Kopfermann, Berlin, Herrn Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Friedländer, daselbst, Herrn Hofkapellmeister Kähler, Schwerin, Herrn Generalmusikdirektor Felix Mottl, Direktor der Münchener Hofoper, Herrn Generalmusikdirektor Prof. Max Schillings, Stuttgart, der Frhl. Carl von Rothschild'schen Bibliothek, Frankfurt a. M., der Großherzogl. Intendanz des Hoftheaters zu Weimar, der Kgl. Intendanz des Hoftheaters zu Dresden sowie den Firmen Breitkopf & Härtel, Leipzig und Albert J. Gutmann, Wien, bin ich besonders verpflichtet.

Aller Derer, die mich außerdem bei meiner Arbeit „Friedr. Hebbel in der Musik" förderten, sei an anderer Stelle gedacht.

Hanau a. M., im Dezember 1910.

Der Verfasser.

Vorbemerkung.

Mein Thema lautete ursprünglich: „Fr. Hebbel in seinem Verhältnis zur Musik“. Nachdem alle Vorarbeiten erledigt und die Gesamtniederschrift eben begonnen, veröffentlichte Dr. Paul Bornstein-München in der „Musik“ (8. Jahrg., 1. Septemberheft, 1909) einen Aufsatz: „Friedrich Hebbel in seinen Beziehungen zu Musik und Musikern“ und bemerkte dabei, daß er über den gleichen Gegenstand Ende des Jahres eine Monographie erscheinen lassen werde. Ich einigte mich mit Herrn Dr. Bornstein dahin, daß er mehr den literarischen, ich den musikalischen Teil übernähme.

Von dieser, später unter dem Titel: „Friedrich Hebbel in der Musik“ zu veröffentlichenden Arbeit, in der ich nächst den auf Hebbelschen Dramen basierenden Opern auch der Schauspielmusik, den Ouvertüren, sinfonischen Dichtungen, sowie den etwa zweihundert zum ersten Mal zusammengestellten Liedern und Chören breiteren Raum gewährte, ist vorliegende Abhandlung ein Teil.

Das Jahr 1813 schenkte uns drei Dichter, die es sich zur Aufgabe machten, dem deutschen Drama aus seinem Tiefstande zu neuem Aufschwunge zu verhelfen: Otto Ludwig[1], Friedrich Hebbel[2] und Richard Wagner[3]. Letzterem gelang es, den Anregungen der Klassiker und Romantiker folgend, dank seiner umfassenden künstlerischen Begabung und der mächtigen Entwicklung der Bach-Beethovenschen Musikepoche, auf den Trümmern der alten Oper ein deutsches nationales Drama aufzubauen. Wie sehr der Reformgedanke in der Luft lag, zeigt eine Aufzeichnung Ludwigs, der im Frühjahre 1840 (als Mendelssohnschüler!) zu dem Plane seiner Oper „Blaubart" schrieb:

„Wenn man nun wirklich eine neue Form der Oper versuchte, eine eng dramatische, rouladen- und tiradenfremd, nicht aufhaltend am unrechten Orte, sodaß am Ende der Zuschauer nicht wüßte . . . ob er ein Drama oder eine Oper gesehen . . . "[4]. Leider war seine Doppelbegabung nicht stark genug. Trotz seiner an Wagners Prinzipien gemahnenden Idee verharrte er später in entschiedener Skepsis gegen das „Drama der Zukunft". Aus einem mißverstandenen Zusammenwirken der Künste heraus nannte er es „nichts als einen ungeheuren Zopf der Gegenwart", „künstlerischen Charlatanismus"[5]. In dieser Abneigung, die weniger auf die damals erst erschienenen vier Dramen als die 1850/51 veröffentlichten Schriften[6] zurückzuführen ist, berührte er sich mit Friedrich Hebbel.

Dieser hatte „Oper und Drama" ein Jahr nach dem Erscheinen mit „heftigem Unwillen" gelesen[7]. Wahnwitz nannte er das „Monstrum, das alle Kunstvermögen in sich vereinigt". Er bestand auf strenger Scheidung des rezitierten vom musikalischen Drama und hielt Wagners Kunsttheorie als „im schneidendsten Widerspruch mit der großen Vergangenheit"[8]. Man

[1] geb. 12. Februar.
[2] „ 18. März.
[3] „ 22. Mai
[4] Otto Ludwig, ein Dichterleben, von Adolf Stern. Bd. I der „Gesammelten Schriften", herausgeg. v. Erich Schmidt u. A. Stern. Leipzig 1891. S. 117. Verlag Grunow.
[5] Otto Ludwigs ges. Schriften Bd. VI, S. 30.
[6] „Das Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama".
[7] Biographie Fr. Hebbels v. Emil Kuh. Wien 1877, Braumüller, Bd. II, S. 579 ff.
[8] Hebbels Briefe, hist.-krit. Ausgabe v. R. M. Werner, Bd. VII, Nr. 810.

wird sich nicht wundern, Hebbel, der Schillers dramatische Produktion in ihrer versöhnenden, auf das Erhabene gerichteten Tendenz verurteilte, der es als seine höchste Aufgabe betrachtete, menschliche Individualitäten zu gestalten, „den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, . . . dem alles bedingenden sittlichen Centrum zu veranschaulichen", „dem Richard Wagner, der das ganze Drama in Musik auflösen"[1] wollte, entgegentreten zu sehen. Freilich handelte es sich nur um dessen Theorie[2]. Seine Werke stellte er sogar recht hoch. Sein Urteil über den „Lohengrin", den er in Wien gehört und dessen Eindruck ihm ein „höchst ergreifender" gewesen[3], tut zugleich dar, daß Hebbel durchaus nicht der musikalische Ignorant gewesen, zu dem Hanslick ihn zu stempeln beliebt[4]. Wie die Tannhäuserchöre, über die er nach einer Kölner Aufführung am 2. Mai 1857 an seine Frau berichtete, hat die „Entfaltung der Massenbewegungen" mächtig auf ihn gewirkt. Erkennen wir hier nicht einen Nachhall jener Empfindungen, die seine musikalischen Molochpläne begleiteten? Mit Staunen lesen wir in einem Briefe vom 5. März 1852 an Christine, daß er dieses Werk „unter Musikbegleitung der Chöre" auf die Bühne bringen wolle: „es könnte sich von da an eine neue Periode der Kunst datieren." Und an Robert Schumann schrieb er gar ein Jahr später, auch ihm schwebe, obgleich er Wagners Buch weder im Ganzen noch Einzeln akzeptieren könne, eine Verschmelzung von Oper und Drama in ganz speziellen Fällen vor und sein Werk erfordere durchgehend die Mitwirkung der Musik[5]. Letzteres steht aber einem „Auflösen des Dramas in Musik", wie Elster[6] treffend anführt, garnicht so fern, zum mindesten weist es auf eine höchst eigentümliche Mittelstellung zwischen rezitierter und musikalischer Tragödie, eine Art melodramatische Oper hin. Also auch hier ein Reformgedanke!

Hebbel sollte, wie wir später erkennen werden, diese Idee nicht verwirklicht sehen. Aber noch ein zweites musikalisches Projekt kreuzte seinen Weg und reizte ihn „es einmal selbst zu erproben, wie Musik und Poesie zu einander stehen"[7]. Anton Rubinstein ersuchte ihn Anfang des Jahres 1858, wahrscheinlich einer Anregung des Liszt-Wittgensteiner Kreises folgend, um einen Operntext (!), und Hebbel kam, allerdings zunächst nur des „schnöden Mammons" wegen (er erhielt dafür 800 Gulden), diesem Verlangen nach. Doch während der Arbeit erwachte das Interesse. Der Stoff des Themas: „Der Steinwurf oder Opfer um Opfer" war ihm gegeben und „strotzte von Unsinn"[8]. Er hatte, wie er an Gutzkow und die Prinzessin Wittgenstein schrieb, weiter nichts zu tun, als „auf einem nicht . . . . selbst gespannten Seil ein dramatisches Kunststück auszuführen" und dabei acht zu geben, daß er nicht herunterstürze[9]. Mit dem albernen Hauptmotiv, der Liebe des Rabbi Löw zu

---

[1] Briefe IV, Nr. 381.
[2] Brief Nr. 627 an die Fürstin Wittgenstein, Bd. VI.
[3] Briefe VI, Nr. 627 und 628.
[4] Ed. Hanslick: Aus meinem Leben, I, S. 120.
[5] Briefe V, Nr. 438 und 453.
[6] Dr. A. Elster: „Musik im Schauspiel". Xenien, I. Jahrg. 1908/09, Heft 7, S. 28.
[7] Briefe VI, Nr. 626 an die Prinzessin Wittgenstein.
[8] Briefe VI, Nr. 602 a.
[9] Briefe VI, Nr. 601 a und 626.

Libussa, des Böhmenkönigs Mathias Braut, fand er sich so gut wie möglich ab, ja er konnte dabei sogar die Eindrücke verwerten, die ihm ein am 10. August 1854 abgestatteter Besuch Prags hinterlassen. Dem Komponisten suchte er durch Aufzüge, Prachtentfaltung und lebhafte Kontrastwirkungen an die Hand zu gehen und war ängstlich bemüht, ihm zur Hervorkehrung des Gefühlsmomentes, nur die „Linien" vorzuzeichnen, da er „sonst sein Geschäft unmöglich machen würde". In seiner Selbstkasteiung — er kam sich während der Arbeit unter dem anhaltenden Zwange der Beschränkung wie ein Taucher vor, „der gerade in dem Augenblick wieder heraufgewunden wird, wo er die besten Schätze des Meeres, die reinsten Perlen und Korallen erst erblickt" [1] — ging er jedoch zu weit und lieferte nichts als ein dürres, physiognomieloses Gerüst, das mit seinen greulichen Knittelversen [2], die wie Bornstein [3] humorvoll anführt, nicht selten an Busch erinnern, ein wahres Kuriosum bildet. Folgende Probe aus dem Anfange des 1. Aktes wird dies erweisen:

Chor der Soldaten.

„Die Krone schmückt den König sehr,
Doch er die Krone noch viel mehr,
Er trägt ein stolzes Heldenschwert,
Und Eisen steht, wie Gold, im Wert."

während Partieen wie:

Libussa.

„O Gott, ich will mich fassen,
Ich seh' kein Blut an dir,
Doch werd' ich selbst erblassen,
Die Sinne schwinden mir!"

Ludmilla.

„Weh' uns! Sie wird erblassen,
Die Sinne schwinden ihr."

Chor der Frauen.

„O weh! Sie wird erblassen,
Die Sinne schwinden ihr!"

und das zeitweilig vorgeschriebene ins Publikum hinein Singen an die ödeste Opernschablone der vorwagnerschen Zeit gemahnen.

Am 11. März schloß Hebbel sein „musikalisches Drama" [4] mit dem zufriedenen Gefühl, daß mehr drin stecke, als er hineinzulegen gedachte. „Rubinstein," sagt Hanslick [5] „ungeduldig, verschlang gierig das Manuskript,

[1] Briefe VI, Nr. 602 a.

[2] vgl. Anton Rubinstein. Ein Künstlerleben. Von Eugen Zabel. 1892.

[3] Fr. Hebbels „musikalisches Drama": Ein Steinwurf. Voss. Ztg. Berlin, 9. Jan. 1910. — Vgl. auch des gl. Autors: Fr. Hebbel in seinen Beziehungen zu Musik und Musikern. „Die Musik" VIII, 23.

[4] So nannte er es allen Ernstes im Brief an Dingelstedt. Briefe VI, Nr. 666.

[5] Ed. Hanslick: Aus meinem Leben I.

las es dann ruhig noch einmal und noch ruhiger ein drittes Mal und sperrte es schließlich als ganz unmöglich in seinen Schreibtisch ein." „Eine schülerhafte Arbeit, ohne Kenntnis der Bühne, keine einzige Charakterzeichnung, mit läppischen Versen" nannte er es[1]. Zu einer Aenderung war der Dichter nicht zu bewegen[2], sodaß sich Beide ernstlich mit einander erzürnten. Hebbel äußerte sich gegen Friedrich von Uechtritz[3], sein Komponist sei zwar keineswegs zufrieden, „wahrscheinlich, weil Glucks oder Beethovens Genius sich noch nicht bei ihm eingestellt," er selbst aber bereue diesen Versuch nicht, denn er „habe einen schönen Gewinn an Einsicht in das Verhältnis der Poesie zur Musik davongetragen und glaube jetzt sogar die griechische Tragödie mit ihren lyrischen Ausläufern im Chor besser zu verstehen".[4]

Mögen wir Hebbels Plänen und Ansichten betreffs „Moloch" und „Steinwurf" auch verwundert gegenüber stehen, das erkennen wir daraus, daß er zur zeitgenössischen Musik eine ganz persönliche Stellung einnahm, und was noch wichtiger ist, daß er der Tonkunst, ungeachtet seiner im übrigen auf konträrem Felde liegenden Betätigung, ein hohes Interesse entgegenbrachte. Von zarter Kindheit an, wo er mit dem Vater Choräle sang, andachtsvoll in der Kirche den Adventsmusiken lauschte, über die Zeit seiner Entwicklung hinaus — er besuchte in München der Kirchenmusik wegen früh morgens den katholischen Gottesdienst — bis an sein Lebensende währt diese Neigung. Noch 5 Wochen vor seinem Tode schrieb der Schwerkranke aus Baden-Baden an seine Frau: „Gestern abend war ich bis nach 9 Uhr im Park, um die letzte diesjährige Musik mit zu genießen." Franz Gartner, sein Münchener Studienfreund, von Haus aus Jurist, aber pianistisch und kompositorisch begabt, versichert, daß Hebbel ein „wunderbares inneres Auffassungsvermögen für Musik" hatte und Minderwertiges von Gutem wohl zu unterscheiden wußte[5]. Mozart war sein Lieblingskomponist, Meyerbeer ihm unsympathisch[6]. In seinen Tagebüchern und Briefen begegnen wir fortwährend Notizen, Betrachtungen und Fragen über die Meister und das Wesen dieser Kunst[7]. Ja, nicht allein das: seine Werke sind reich an musikalischen Aussprüchen und fordern häufig vokale oder instrumentale Unterstützung. Durch seinen Verkehr mit Wacker[8], dem

---

[1] vgl. Werners Hinweis Briefe VIII, S. 113 und 114, sowie Bornsteins Aufsatz in der Voss. Ztg.

[2] vgl. Rich. Batka, Hebbel und die Musik. Neue Musikztg. XXI. Jahrg., Nr. 19 und 20. — Geringe Eingriffe mögen immerhin stattgefunden haben. Liszt, der am 16. April 1858 Hebbel in Wien besuchte, wie aus seinem Brief vom 16. und 19. ds. Mts. an die Fürstin Wittgenstein hervorgeht, berichtet, daß Rubinstein den Text an Hebbel zurückgeschickt habe. Er erhielt wohl Einsicht in das Manuskript, gab vielleicht auch einige Ratschläge, und dies erklärte uns, warum Rubinstein später den Text gerade nach Weimar zur Ansicht geschickt haben mag. Die Beziehungen Hebbel-Liszt datieren entgegen Bornsteins Ausführungen nicht erst von Weimar an.

[3] Der Hebbel befreundete Dichter (1800-1875), dessen Bekanntschaft er in Marienbad machte.

[4] Briefe VI, Nr. 602$^{7}_{3}$a.

[5] Kuh, Biogr. I, S. 285.

[6] vgl. Kuh, Biogr. I, S. 285/86, „Ein Spaziergang in Paris", „Prolog zum 26. Febr. 1862", Werke Bd. VI, Tageb. II, 2829, 2842/43, 3061, IV, 6143, 6192, 6299.

[7] vgl. Paul Bornstein, „Fr. Hebbel in seinen Beziehungen zu Musik und Musikern".

[8] Lehrer und Organist in seinem Geburtsort Wesselburen.

musikalischen Bamberg[1], Theodor Hagen[2], Debrois van Bruyck[3], Otto Bach[4], Cornelius[5], Kulke, Gathy[6] und Hanslick mögen ihm, der keine Note kannte, nie eine Taste berührt, wertvolle Aufschlüsse über die Art der Tonkunst geworden sein. Auch Rob. Schumann, Lachner und Lassen zählten zu seinen persönlichen Bekannten, Rubinstein, wie erwähnt, und Kücken traten vorübergehend in seinen Kreis[7].

Naturgemäß war die Anregung eine gegenseitige. Zinkernagels Wort, daß Hebbel die Geister von seinen Anfängen an in hohem Maße beschäftigt[8], trifft auch auf musikalischem Gebiete zu. Und nicht die Zeitgenossen allein hielten den Blick auf ihn gerichtet; nach seinem Tode, wo seine Werke der Vergessenheit anheim zu fallen drohten, lebten sie in der Welt des Tons fort, um in neuerer Zeit, mit dem Aufschwung der Hebbelforschung und -verbreitung, die Komponisten in verstärkter Weise anzuziehen. Mehrere Opern gründen sich auf Hebbelsche Dramen, und Ouvertüren[9], Schauspielmusik[10], symphonische Dichtungen[11], sowie ein überaus reicher Chor- und Liederschatz[12] vervollständigen das erstaunliche Bild. Niemand wird es seltsam finden, den Ouvertürenkomponisten oder Programmusiker bei Hebbel seine Anregung suchen zu sehen, denn es bietet sich ihm hier

[1] Erster Herausgeber der Briefe und Tagebücher.

[2] geb. 15. April 1823 in Hamburg, gest. 21. Dezbr. 1871 in New York. Musikschriftsteller, Kritiker und Komponist.

[3] geb. 14. März 1828 in Brünn. Komponist, Musikschriftsteller.

[4] geb. 9. Febr. 1833 zu Unterwaltersdorf b. Wien, gest. 3. Juli 1893 daselbst. Opernkapellmeister, 1868 artistischer Direktor des Mozarteums und Domkapellmeister zu Salzburg. 1880 Kapellmeister a. d. Votivkirche zu Wien. Schrieb Opern, Symphonien. — Bruder d. österr. Ministers, heiratete Marschners Witwe.

[5] Peter C., der bekannte Dichterkomponist.

[6] geb. 14. Juni 1800 in Lüttich, gest. 8. Mai 1858 in Paris. Musikkritiker. Verfasser eines musik. Konversationslexikons.

[7] Auf seine Bekanntschaft mit Liszt, die sich allmählich recht herzlich gestaltete, wurde verwiesen. Auch mit Rich. Wagner hatte er im Spätsommer 1861 in Wien eine einmalige aber „äußerst anregende“ Zusammenkunft. Vgl. Glasenapp: Das Leben R. Wagners, III, Leipzig 1905, S. 337.

[8] „Die Grundlagen der Hebbel'schen Tragödie“ von Dr. F. Zinkernagel. Berlin 1904, Georg Reimer.

[9] „Judith“ von Franz Bölsche Op. 14, Leipzig, Buselmeier, „Michel Angelo“ von N. W. Gade Op. 39, Leipzig, Kistner (nicht ganz sicher), „Agnes Bernauer“ von Karl Debrois van Bruyck, „Nibelungen von Otto Bach.

[10] „Judith“ von Jul. Rietz (Leipzig 1851), Ferd. Hummel (Manuskript), J. A. Mayer (Manuskript), Herodes und Mariamne“ von Ferd. Hummel (Manuskript), Alfred Wernicke (Manuskript), „Rubin“ von A. E. Titl (Manuskript), „Agnes Bernauer“ von A. E. Titl (Manuskript), Ferd. Hummel (Manuskript), Alfred Wernicke (Manuskript), „Gyges und sein Ring“ von Ferd. Hummel (Manuskript), Alfred Wernicke (Manuskript), „Nibelungen“ (11 Charakterstücke für Orchester) von Ed. Lassen Op. 47, Breslau, Hainauer, A. E. Titl (Manuskript), J. Wattke (Manuskript), Meininger Partitur (Berliner Kgl Schauspiel) (Manuskript), Alfred Wernicke (Manuskript).

[11] „Judith“, Tondichtung für Orch. von Aug Reuß Op. 20, Leipzig, Kahnt, „Maria Magdalena“, sinf. Prolog für gr. Orch. von Hugo Kaun Op. 44, Leipzig, Kahnt. Zu Gedichten: „Proteus“, sinf. Phantasie für gr. Orch. und Orgel ad. lib. v. Rudolf Louis, Stuttgart, Feuchtinger, „Dem Schmerz sein Recht“, sinf. Dichtung f. gr. Orch. v Rich Mors (Manuskript).

[12] 74 Gedichte sind komponiert, die meisten mehrfach Die höchsten Zahlen erreichten: „Gebet“ (mit 21), „Ich und Du“ (14), „Die Weihe der Nacht“ (13), „Nachtlied“ (12) und „Requiem“ (7). Im ganzen etwa 200 Lieder und Chöre.

ein ebenso eigenartiges als dankbares Feld. Aber Hebbelsche Dramen[1] im Operngewande? Das klingt merkwürdig und bedarf genauerer Betrachtung.

„Wer sich bewußt ist," sagt Storck[2] in seinem Molochaufsatz, „daß der Schwerpunkt des Musikdramas in soweit in der Dichtung liegt, als nur ein Gedicht, . . . bei dem die Musik wesentlich Stoff- und Inhaltsausdruck ist, wirklich ein Musikdrama abgeben kann, der muß sich wundern, wenn ein Drama Hebbels zur Operndichtung aufgenommen wird." In der Tat scheint dessen gedankengesättigte, selbst in der Leidenschaft meist kühle Poesie, einer musikalischen Behandlung auf den ersten Blick überall zu widerstreben. Der Inhalt war Hebbel Hauptsache, alles andere nur Beiwerk. Herb und von ungefüger Kraft sind seine Ausdrucksmittel. „Darauf . . . kommt es an", sagte er[3], „daß der Geist in der Sprache möglichst vollständig zur Erscheinung gelange, daß er hier an der Grenze der sich bereits verflüchtigenden materiellen Welt den letzten, durchsichtigen Leib erhalte; nicht darauf, daß durch unendliches Sichten, Wägen und Messen ein Zwitter-Medium herausgebracht werde, das doch nicht Musik wird, noch bei der zwiefachen Verwendbarkeit des Tons zu werden braucht . . ." Es genügt, wenn der Dichter darauf achtet, daß seine Sprache nicht direkt „unangenehm ins Ohr fällt", indem er eine „gar zu unmelodische Anhäufung klangloser Konsonanten zu umgehen sich bemüht"[4]. Alles in allem für die Musiker nicht eben verlockend. Man sollte denken, sie seien still an dem Dichter vorüber gegangen. Was zwang sie trotzdem aber in seinen Bann? Es war das für die Mitte, zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts so unerhört Neue, Kühne seiner Probleme, der männliche Geist, fortreißende Zug, die scharfe Charakterzeichnung, und nicht zum Mindesten der Stoff seiner Dramen, Dinge, die seit jener Zeit bis in unsere Tage, wie das Beispiel lehrt, die tonsetzerische Phantasie in Schwingung bringen. Dazu kommt seine auf die Romantik hinweisende Neigung zum Mystischen und Wunderbaren[5], dem in den meisten seiner Werke Raum gegeben, und das der Musik natürlich willkommene Handhabe bietet.

Schumann machte mit „Genoveva" den ersten Versuch; ihm folgte ein Judith-Komponist. Welcher Art diese Neuschöpfungen, werden wir sehen. Felix Mottl war mit der „Agnes Bernauer" entschieden besser dran, denn er traf im Grunde doch nur auf die schon legendär anmutende „einfach rührende, menschlich schöne Handlung, treu und schlicht wie der Chronist sie überliefert"[6]. Fremden Anregungen folgten Eugen d'Albert und Max Schillings. Aber man würde fehlgehen, nähme man an, sie hätten sie blindlings ohne Nachprüfung aufgenommen. Ihr scharfer Blick, ihr feiner künstlerischer Instinkt bestätigte ihnen, daß sich unter der großen Reihe dieser opernfeindlichen Dramen wirklich zwei Schöpfungen[7]

[1] Das „musikalische Drama" „Steinwurf" scheidet natürlich aus.

[2] „Hebbels Moloch als Oper" von Dr. Karl Storck. Der Türmer, IX. Jahrg. Heft 11, 1907.

[3] Hebbels Werke Bd. XI, „Ueber den Stil des Dramas." S. 67.

[4] Tagebuch III, Abschn. 3348.

[5] vgl. J. Collin: „Die Weltanschauung der Romantik und Fr. Hebbel." Grenzboten 1894, Bd. I.

[6] Briefe IV, Nr. 367.

[7] Vielleicht als dritte der „Diamant". Rudolf Louis, dem bekannten Musikästhetiker, kam in den neunziger Jahren, als er sich, durch J. Bahnsens Philosophie

befanden, zwei vergrabene, von der Schauspielbühne verbannte Werke, die nicht nur die Musik vertragen mochten, sondern bei denen sie direkt Lebensbedingung wäre. Storck drückt sich entschieden zu allgemein, in bezug auf den „Moloch“, den er als das mit Gedanken am meisten befrachtete Werk bezeichnet, außerdem nicht ganz zutreffend aus. Von diesem, wie vom „Rubin“, trotz ihrer Sonderstellung echten Kindern ihres Vaters, spinnen sich, durch den mythischen Grundcharakter des einen, das märchenhafte Element des andern geheime Fäden herüber, die der Komponist nur zu erfassen brauchte. Hier mit kühnem Entschluß zugegriffen zu haben ist das Verdienst der oben Genannten.

Wir wenden uns nun zur Besprechung der einzelnen Opern, die in der Aufeinanderfolge ihres Entstehens ihren Platz finden mögen.

angeregt, Hebbel näherte, die Idee, das Stück zu einer Art grotesk-phantastischer Operette zu nutzen, in der die beiden Welten — Poesie und Prosa — dem gesprochenen Drama einerseits, dem gesungenen andererseits zugeteilt werden sollten. Jedenfalls kein übler Gedanke; wenn nur der Hauptpunkt der Handlung, durch den Juden hineingetragen, ästhetisch nicht so anfechtbar wäre! — (Gütiger Mitteilung des Herrn Dr. Louis zufolge.)

1. Genoveva.

Oper in 4 Akten nach Tieck und Hebbel.

Musik von Rob. Schumann. op. 81. Leipzig, C. F. Peters[1].

Personen.

Hidulfus, Bischof von Trier		Bariton
Siegfried, Pfalzgraf		Bariton
Genoveva		Sopran
Golo		Tenor
Margaretha		Sopran
Drago, Haushofmeister		Baß
Balthasar	Diener in Siegfrieds Schloß	Baß
Caspar	Diener in Siegfrieds Schloß	Bariton
Angelo		
Conrad, Siegfrieds Edelknecht.		
Ritter, Geistliche, Knappen, Knechte, Volk, Erscheinungen.		

Orchesterbesetzung: 2 Flöten (Picc.), 2 Oboen, 2 Clar., 2 Fag., 4 Hörner, 2 Tromp., 3 Pos., Pauken, Streichquintett.

Klavierauszug mit Text von Clara Schumann. Leipzig, C. F. Peters.

Robert Schumann, den Meister der Detailarbeit und Feinmalerei, zog es zeitlebens merkwürdig zur Oper hin. Von seinem im Jahre 1830 geplanten „Hamlet“ begleiten wir ihn durch 17 Jahre unaufhörlichen Suchens nach einem geeigneten Sujet. „Haben Sie keinen Operntext? Wie verlangt es mich danach . . . . . .“, schrieb er[2] 1841 an Griepenkerl[3] und an Koßmaly[4] im folgenden Jahre: „Wissen Sie mein morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es, da ist zu wirken.“ „Eine Oper soll das nächste sein, . . . ich brenne darauf“, meldet, nach Vollendung von „Paradies und Peri“, das Tagebuch. In

[1] Im Druck erschienen: Klavierauszug 1851, Partitur und Stimmen der Ouvertüre 1850, die vollständige Orchesterpartitur 1880.

[2] Rob. Schumanns Briefe, N. F., herausgeg. von Jansen. 2. Aufl. 1904.

[3] geb. 1810, gest. 1868. Lehrer der Kunstgeschichte am Karolinum und Dozent der Lit. am Kadettenhause zu Braunschweig.

[4] geb. 27. 7. 1812 in Breslau; gest. 1894 in Stettin. Kapellmeister, Musikschriftsteller.

seinem Projektenbuch fanden sich über 20 Stoffe vermerkt, so: Faust, Nibelungen, Wartburgkrieg, Lohengrin[1], Till Eulenspiegel, Meister Martin und seine Gesellen, Sakuntala, Maria Stuart. Vergebens aber hielt er Umschau nach dem geeigneten Librettisten: „Schwache Worte zu komponieren ist mir ein Greuel: Ich verlange keinen großen Dichter, aber eine gesunde Sprache und Gesinnung." Da endlich, im Frühjahr 1847, fiel ihm Hebbels „Genoveva" in die Hand, und begeistert von diesem Drama, glaubte er das Richtige gefunden zu haben. Robert Reinick, der ihm befreundete Malerdichter, sollte den Stoff mit Benutzung des Tieckschen Werkes zurichten. Dieser fertigte zwei Entwürfe an und rückte, in der richtigen Erkenntnis, daß eine Genoveva ohne Kind und Hirschkuh gar keine sei[2], die fromme Waldlegende in den Vordergrund[3]. Schumann behagte das durchaus nicht. „Ein guter, freundlicher Mensch, unser Reinick," schrieb er an Hiller[4], „aber schrecklich sentimental. Und gerade bei unserm Stoff hat er so ein außerordentlich kräftiges Vorbild in Hebbel . . .". Zwei Akte waren fertiggestellt, als es dem Unzufriedenen durch den Sinn fuhr, ob nicht der gerade Weg, sich an diesen selbst zu wenden, am Ende der beste. So schrieb er am 14. Mai 1847 an den Dichter[5]:

„Hochgeehrter Herr! Entschuldigen Sie die Freiheit, die sich ein Ihnen vielleicht gänzlich Unbekannter nimmt, Sie mit einer Bitte bekannt zu machen, deren Erfüllung einzig in Ihren Händen liegt und dem Bittsteller freilich eine große Freude sein würde.

Nach dem Lesen Ihrer Genoveva (ich bin Musiker) beschäftigte mich wie die Dichtung selbst, so auch der Gedanke, welch herrlicher Stoff sie für den Musiker sei. Je öfter ich Ihre Tragödie las, die ihresgleichen sucht . . . ., je musikalisch-lebendiger gestaltete sich die Poesie in mir." Er meldete seine Unzufriedenheit über Reinicks Bearbeitung und bat den Autor, da er „zu solchen Tiraden keine Musik zu finden" vermöge, um dessen „kräftigende Hand". Hebbel antwortete[6]:

„Geehrtester Herr! Was Sie von mir verlangen ist so wenig, daß Sie der Gewährung unbedingt sicher sein konnten. Mir kann es ja nur zur Freude gereichen, wenn ein Mann wie Sie, sich durch meine Produktion zum musikalischen Schaffen angeregt fühlt, da mir das beweist, daß ihr ein lebendiger Hauch nicht ganz abgehen kann, und es versteht sich von selbst, daß ich Ihnen dabei gern, soweit ich es vermag, hülfreiche Hand leiste." Bis zu welchem Grade dies möglich, sei immerhin fraglich, denn wenn es sich auch hier nur um Ueberarbeitung eines Librettos handle,

[1] Hierin kam ihm Richard Wagner zuvor. Brief an Mendelssohn vom 18. November 1845.

[2] Hebbel dichtete den Epilog erst auf Karl von Holteis Drängen 1851 hinzu.

[3] Reinick hatte besseres Verständnis für die Bedürfnisse des musik. Dramas als Schumann. Den „Malern der Tafelrunde", wo letzterer verkehrte, hatte der von Sch. für unkomponierbar gehaltene Lohengrin-Text (Wagners ges. Schriften u. Dichtungen Bd. X), den Wagner, damals Königl. sächsischer Hofkapellmeister, ihnen vorlegte, besonders gefallen. Brief 284 an Mendelssohn.

[4] Schumanns Briefe Nr. 306.

[5] " " S. 267/68.

[6] Briefe IV, Nr. 239.

so wisse er doch, „daß der Komponist, durch seine selbständige Kunst gezwungen, einige Anforderungen an die Poesie“ stelle, „die diese als solche sich nicht von selbst“ auferlege, und die er leider nur von Hörensagen kenne. Er bat um Zustellung des Textes, Anführung etwaiger Spezialwünsche und versprach ihn auf seiner demnächstigen Reise über Dresden mitzubringen. Wie wenig Vertrauen Hebbel aber in die Sache setzte, beweist ein vom nächsten Tage datierter Brief[1] an Bamberg, in welchem er meint, er habe sich zwar dazu verstanden, wisse aber nicht „was dabei herauskommen“ solle.

Erst vier Wochen später, am 28. Juni, ließ Schumann wieder von sich hören:

„Verehrter Herr! Die Vollendung des Textes verzögert sich etwas. Wir sind im letzten Akt auf Schwierigkeiten gestoßen, deren wir uns nicht versehen hatten. Nun wird das Buch schwerlich vor Ihrer Ankunft hier . . . . ganz fertig. Am Ende ist es so noch besser: mündlich verständigt man sich doch schneller.“

Aber diese Zusammenkunft, die Ende Juli 1847 in Dresden stattfand, führte nicht zu dem gewünschten Resultat. Zu einer Debatte über den Text kam es überhaupt nicht, da die Begegnung der beiden Männer einen tragisch-komischen Verlauf nahm. Hebbel berichtete am 1. September seinem Pariser Freunde[2]:

„. . . . . . der einzige Mensch, den ich dort besuchte, weil er mir nach Wien enthusiastische Briefe geschrieben . . . . . ., der Komponist Schumann, freute sich, „mich kennen zu lernen‘ und fragte mich, womit er dienen könne. Ich antwortete: damit, daß Sie mir sagen, wo ich die nächste Droschke finde, denn ich muß eilen, in mein Hotel zurückzukommen.“ Gegen Frankl[3] äußerte er sich später: „Ich saß nach kurzer, fast stummer Begrüßung eine Viertelstunde bei ihm. Er sprach nicht und gaffte mich nur an. Auch ich schwieg, um zu erproben, wie lange das dauern werde . . . . Da sprang ich wie verzweifelt empor. Auch Schumann langte nach seinem Hute und begleitete mich eine halbe Stunde . . . zu meinem Hotel. Er ging stumm neben mir her . . . . .“ Später, nach des Aermsten Tode, beklagte Hebbel sehr diesen Verlauf. „Aber ich konnte damals nicht anders handeln, ohne meine ganze Natur zu verleugnen“, schrieb er an die Prinzessin Wittgenstein[4], „denn Schumann war nicht bloß ein hartnäckiger, sondern auch ein unangenehmer Schweiger“ . .[5]

Dieser sah sich nun gezwungen, den inzwischen fertig gewordenen Text allein herzurichten. Während einer Abwesenheit Reinicks nahm er die ihm nötig scheinenden Veränderungen vor, die so eingreifender Art waren, daß

[1] Briefe IV, Nr. 240.

[2] Bamberg.

[3] Ludwig Aug. Frankl: Zur Biographie Fr. Hebbels. Wien, Pest, Leipzig 1884. Hartlebens Verlag.

[4] Briefe VI, Nr. 647.

[5] Rührend mutet dazu Schumanns Notiz an: „Eine große Ehre ist unserm Hause widerfahren — Fr. Heb. el besuchte uns auf seiner Durchreise. Das ist wohl die genialste Natur unserer Tage. Auch seine Persönlichkeit war entsprechend. Ueberspannt er seine Kräfte nicht, so wird er das Höchste erreichen, sein Name den unsterblichen Künstlern aller Zeiten beigezählt werden. — Klara Schumann. Ein Künstlerleben von Berthold Litzmann, Bd. II. Leipzig 1907. S. 166.

der Maler schließlich auf die Autorschaft verzichtete. In unseliger Verblendung strich er die Szenen mit Schmerzenreich und der Hirschkuh und nahm somit seinem Werke gerade das, was den Genoveva-Stoff so ergreifend und uns von Kind auf so lieb und wert gemacht.

Rüstig begann am 26. Dezember die Komposition. Der 4. August des folgenden Jahres sah die Partitur vollendet. Auf Rietzs[1] Fürsprache nahm das Leipziger Stadttheater die Oper zur Aufführung an. Mit dieser sollte es aber noch gute Wege haben. Weitschweifige Verhandlungen mit der Direktion, Aerger über so manches, z. B. Reißigers ihm von Wagner hinterbrachtes Urteil, daß die Oper „höchst langweilig", gestalteten die Wartezeit qualvoll. Rietzs Anweisungen ordnete er sich, da gänzlich ohne Praxis, willig unter: „Wo die dramatische Handlung durch zuviel Musik oder sonstwie aufgehalten wird, muß alles zum Opfer gebracht werden, und ich bin Ihnen dankbar, wo Sie mir dies andeuten[2]. Mit Spannung sahen die musikalischen Kreise der Uraufführung entgegen. Hans von Bülow schrieb 1849 als Student an seine Mutter[3]: „Die Oper wird nun wahrscheinlich erst Ende Februar aufgeführt werden." Acht Tage später berichtete er Raff von „etwas sehr Interessantem", das bevorstehe. Und am 15. März ereiferte er sich: „Schumanns Oper wird, wie in Dresden so auch hier, wortbrüchiger Weise, nicht gegeben werden." Endlich sollte es dazu kommen. Am 25. Juni 1850 ging sie unter Leitung des Autors in Szene. Der 28. und 30. brachten Wiederholungen, dann wurde sie vom Repertoire abgesetzt, und es entwickelte sich in der Presse eine unerquickliche Polemik.

Der Text[4] folgt in den Grundzügen der dramatischen Handlung dem Hebbelschen Drama. Der zweite und dritte Akt (Hebbel) sind zu Akt 2 (Schumann) zusammengezogen. Der dritte Akt der Oper entspricht dem Hebbelschen vierten und der 4. Akt derselben dessen fünftem. Dabei finden sich neben den Tieckschen eine ganze Reihe Züge, die Reinick oder Schumann zuzuschreiben sind.

Der Inhalt der Oper ist folgender:

Pfalzgraf Siegfrieds Getreuen stehen im Schloßhof versammelt, um auf Befehl Karl Martells gegen die in Frankreich eingefallenen, das Christentum bedrohenden Mauren auszuziehen. Segnend entläßt sie der Bischof Hidulfus (Tieck, S. 8 und 22). Alles rüstet zum Aufbruch, nur Golo bleibt zurück. In Nr. 2 (Recitativ und Arie) beklagt er, nicht mit ins Feld ziehen zu dürfen. Trüb erscheint ihm alles. Hier beginnt Hebbelscher Einfluß (Zeile 9 bis 28 des Textbuches). Mit Schauder erfüllt es ihn zum Schützer der Gräfin ausersehen zu sein. Siegfried und Genoveva erscheinen, Abschied nehmend. (Tieck, S. 15, 16 und 20). Sie bekämpfen den Schmerz eingedenk der Notwendigkeit den Glauben

---

[1] Julius Rietz, Dr., geb 28. Dezember 1812 in Berlin, gest. 12. Sept. 1877 in Dresden; war damals Kapellmeister am Leipziger Stadttheater.

[2] Schumanns Briefe, Nr. 333, vom 21 Nov. 1848.

[3] H. von Bülows Briefe und Schriften I.

[4] Analysierung an Hand von: „Genoveva", eine Tragödie in 5 Akten von Fr. Hebbel. S. Werke Bd. I. „Leben und Tod der heiligen Genoveva," Trauerspiel von L. Tieck, Bd. II s. Schriften, Berlin 1828, Reimer. „Genoveva" von R. Schumann. Textbuch Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

durch Waffengewalt zu schirmen. Siegfried überträgt Drago die Sorge um das Gesinde, in Golos Schutz gibt er sein Weib (Hebbel, Abschn. 80—85,1) und ernennt ihn zum Hüter des Hauses (Hebbel, Abschn. 85). Die wiederholte Bitte Golos, ihn mitzunehmen, findet sich bei Hebbel Abschn. 45 bis 75. Die Krieger ziehen ab. Das Folgende: Recitativ und Szene (Nr. 6), wo Golo der Ohnmächtigen den Kuß raubt, ist ganz nach Hebbel. Die ersten drei Zeilen sind aus Golos Reden (Abschn. 285 bis 305) entstanden, alles Weitere, mit Ausnahme der drei letzten Zeilen und geringfügiger Auslassungen, ist wörtlich (Abschn. 335,5—350). Golo führt die Schwankende nach dem Schlosse. Margaretha hat den Kuß belauscht und beschließt, um sich an dem Grafen, der sie „aus dem Haus gehezt" zu rächen, dem Verwegenen zur Erreichung seiner Pläne behilflich zu sein. Das anschließende Finale (Nr. 7) hat Züge von Tieck (S. 94—99) und Hebbel (Abschn. 1165 und 1170). Golo kommt zurück und ergeht sich in heftigsten Selbstanklagen (vielleicht angeregt durch Hebbel, Abschn. 450,6—465). Er verweigert zuerst Margaretha den erhofften Unterschlupf im Schlosse (n. Hebbel, Abschn. 1175) und will sie, als er erfährt, daß seine Tat entdeckt, töten (H., Abschn. 1175,5 und 6), läßt sich dann aber durch das Versprechen der Hexe, ihm Genovevas Gunst gewinnen zu helfen, besänftigen.

Die Szenerie des 2. Aktes, Genovevas Zimmer, entspricht der Hebbelschen des dritten, Szene 6. Es ist Abend. Genoveva gedenkt sehnsuchtsvoll des fernen Gatten. Wilder Gesang der zechenden Knechte erschreckt sie. Es klingt, „als ob sie spotteten." Sie merkt, daß Margaretha unter ihnen weilt; auch Drago ist dabei, denn sie höhnen ihn, weil er nicht würfeln und singen will. (Sehr frei n. Tieck, S. 90—94 und Hebbel, Akt 3, Szene 14). Margaretha hat vom Kusse erzählt und die Knechte ergehen sich in rohen Anzüglichkeiten. Golo tritt ein, entschuldigt sich wegen der späten Stunde und meldet einen großen Sieg über Abdorrhaman, sowie die baldige Rückkehr des Heeres. „Dies Alles hat die Burschen aufgeregt", fügt er, das Toben erklärend, hinzu. Er will Ruhe gebieten, Genoveva aber bittet die Freude nicht zu stören und fordert ihn zu einem Zwiegesang auf, um den Lärm zu „betäuben". Es folgt das Duett: „Wenn ich ein Vöglein wär," das seinen Platz hier unzweifelhaft Hebbel, Abschn. 1395,6—1400,2 verdankt, wo der Maler Genoveva das Porträt zustellt:

„Was soll mir nun dies Bild!
Wenn's Flügel hätt', so spräch ich: eil' ihm nach
In's ferne Land."

Während des Zwiegesangs durchbricht Golos Leidenschaft ihre Schranken. Er wirft sich ihr zu Füßen und bittet um Erhörung (Tieck wörtl. S. 104, 105, 120 u. 121). Sie hält ihn erst für krank, weist ihn dann zurück und schleudert ihm schließlich, da er sie umarmen will, die Worte: „Zurück ehrloser Bastard" entgegen (Tieck, S. 150). Golo verflucht die sich Entfernende (Hebbel, Abschn. 1590,5 und 6). Drago kommt, sich Golos Beistand gegen die Knechte zu erbitten (Nr. 10 Duett). Sie beschimpften die Gräfin und bezichtigten sie sträflichen Umgangs mit dem von Hidulfus gesandten Kaplan (bei Hebbel der Burgpfaff, Abschn. 1750). Golo durch=

zuckt der Gedanke, daß ihm dieses Gerücht eine Handhabe zur Rache biete und bestätigt den Verdacht. Drago muß sich im Schlafgemach verbergen, um das Liebespaar zu belauschen. (Die Szene nach Hebbel, nur mit dem Unterschiede, daß hier Drago als Ueberbringer des Gerüchts die Entwicklung veranlaßt, während bei Hebbel Golo der Verkünder ist). Zeile 3 und 4 (Textbuch S. 19) wörtlich aus Hebbel, Abschn. 1780. Margaretha, die alles belauscht, will sogleich nach Straßburg, um den dort verwundet liegenden Grafen zurück zu halten: „Manch' Tränklein weiß ich zu bereiten." Diese und ihre nächsten Worte nach Katharinas Bemerkung H., Abschn. 2250,5—2255,3:

„Marg'retha ist, was Wunden anbetrifft
Geschickt, wie keine; brach sie nicht sogleich
Als sie erfuhr, wie's um den Grafen steht,
Mit Eifer auf, um ihm zu Dienst zu sein?"

Als sich Golo und Margaretha entfernt, begibt sich Genoveva, nachdem sie gebetet (Nr. 11 Arie), zur Ruhe. Es schlägt Mitternacht. Knechte und Mägde, unter ihnen Balthasar, Caspar und Angelo dringen, von Margaretha geführt, mit Lichtern herein, um den versteckten Liebhaber aufzustöbern (Nr. 12 Finale). Genoveva tritt aus der Tür und fragt, was vorgehe (Zeile 14 und 15 des Finale wörtlich aus Hebbel, Abschn. 1935,5). Auf ihre Antwort, sie suchten Golo in ihrem Schlafzimmer, weist Genoveva sie entrüstet zurück. Doch sie lassen nicht ab, bis Golo, von Angelo herbeigeholt, scheinbar ergrimmt Ruhe gebietet. Das arme Weib bittet ihn um Schutz. Da das Gesindel aber behauptet, es stecke noch jemand im Schlafgemach, läßt Golo, angeblich, um der Gräfin Unschuld darzutun, nachforschen. Drago stürzt hervor und wird von Balthasar erstochen. Die nächsten Ausrufe Balthasars, Golos, Genovevas und teilweise auch des Chors sind fast ausnahmslos Hebbel, Abschn. 1950,3, 4, Abschn. 1955,1—4, Abschn. 1960,3—5, Abschn. 1965,3—1970,4, Abschn. 1975,4, 5 und 6 wörtlich entnommen. Es sind dies im Textbuch (S. 22) die Zeilen 5, 6, 8—13, 18—20, 22—25 und 28—30. Genoveva wird zum Turm geschleppt.

Der dritte Akt führt in eine Straßburger Herberge, wo der verwundete Graf von Margaretha „gepflegt" wird. Es ist anzunehmen, daß Schumann-Reinick die Szene nach dem Dialog Katharinas und Caspars (Hebbel, Akt 4, Szene 2) und demjenigen Siegfried und Golos (Hebbel, Abschn. 2425 und 2430) gestalteten. Der Trank der Alten hat dem Grafen, dank seiner kräftigen Natur, nichts geschadet. Siegfried sehnt sich nach Hause. Margaretha bittet ihn, sich noch zwei Tage zu schonen und sich zur Unterhaltung ihres Zauberspiegels, in dem man Vergangenheit und Zukunft schauen könne, zu bedienen. Um die Alte los zu sein, verspricht er zu kommen, gibt aber, nachdem sie ihm noch gesagt, sein Edelknecht wisse ihre Wohnung (Hebbel, Abschn. 2425,2 und 3) Befehl, die Rosse zur Heimkehr zu satteln. In Nr. 14 (Recitativ, Lied und Duett) gelangt zunächst seine Freude zum Ausdruck, bald daheim bei seinem Weib zu sein. Golo tritt herein. Die ersten hastigen Worte auf beiden Seiten (Textb., S. 25, Zeile 2—4 von unten) sind wörtlich aus Hebbel, Abschn. 2325, 1—5.

Siegfried erhält von Golo einen Brief des Hauskaplans, der den Ehebruch meldet. In höchster Erregung gibt er den Befehl, Genoveva zu töten und will Golo, als Zeichen der Vollmacht, nebst dem Schwert den Ring überliefern (Hebbel, Abschn. 2800, 4 bis 2820), als er sich des Zauberspiegels erinnert. Um Gewißheit zu erlangen, eilt er zu Margaretha (H., Abschn. 2425 und 2430). Die Szene verwandelt sich in deren Zimmer. Das nun anhebende Finale (Nr. 15) ist in den ersten 18 Zeilen Hebbel, Abschn. 2500, 3—8, Abschn. 2515, 1, Abschn. 2520, 3—5, Abschn. 2525 und Abschn. 2540, 3 und 4 wörtlich entnommen. Margaretha erwacht aus dem Traum, Siegfried und Golo treten ins Zimmer. Der Graf verlangt, der Spiegel solle ihm zeigen, was sein Weib vor 6 Monden tat. Der Textdichter wählte zum Unterschied von Hebbel (9 Monde) die geringere Zahl, weil er auf das Kind verzichtete. Auch dieser Teil eng an Hebbel, Abschn. 2695 bis 2725. S. 28 des Textb., erste 4 Zeilen wörtlich aus H., Abschn. 2720, 3—6. Die erscheinenden 3 Bilder, von Chören erläutert (Text von Reinick oder Schumann), täuschen den Grafen. (Die Zwischenbemerkungen Siegfrieds nach Tieck, S. 181 und 182). Wütend zerschmettert er den Kristall und stürzt hinaus. Aus den Trümmern des Spiegels steigt Dragos Geist auf und verkündet der Hexe den Befehl Gottes, ihre Untat Siegfried, bei Strafe des Feuertodes, sofort zu gestehen (bei Hebbel: in sieben Jahren). Im übrigen hält sich die Gespensterszene genau an Hebbel, mit wörtlicher Wiedergabe (Textb. S. 31, Zeile 2, 3, 10—12) aus Abschn. 2850, 6, 7 und Abschn. 2905, 1—4. Der Geist versinkt, Flammen schlagen empor, mit den Schreien Siegfried! Siegfried! stürzt die Hexe fort.

Die Szenerie des 4. Aktes: Wilde Felsengegend, gründet sich wohl auf Golos Lied „Dicht von Felsen eingeschlossen" (Tieck, S. 43). Genoveva kommt, von Caspar und Balthasar geführt, über die Höhe herab. Angelo folgt mit Waffen. Während die Gräfin ermattet niedersinkt, stimmen die beiden Wächter, sich zurückziehend, ein „Gaunerlied" an. Der Verfasser hat dazu eine Romanze von Heine benutzt[1]. Genovevas Gedenken an Siegfried nach Tieck, S. 206. Nachdem diese vor einem Muttergottesbild Trost gefunden, erscheint Golo mit Siegfrieds Ring und Schwert, ihr den Tod verkündigend (Nr. 17). Er verheißt ihr Errettung, wenn sie mit ihm fliehen wolle. Text eng an Hebbel. Wörtlich entnommen sind: Zeile 4 (aus Abschn. 2925, 2), Zeile 5 (aus Abschn. 3070, 4), Zeile 10 bis 13 (aus Abschn. 3070, 7—10), Zeile 15, 19 bis 22 (aus Abschn. 3075, 2, Abschn. 3080, 2—5), ferner, S. 35 des Textb., Zeile 6 u. 7 (aus Abschn. 3570, 4 u. 5). Wiederum abgewiesen, übergibt er sie zur Vollstreckung des Urteils den Dienern und entfernt sich. Auf Caspars Frage nach ihrem letzten Willen bittet sie ihrem Gemahl mitzuteilen, daß sie ihm vergeben (Textb. S. 35, Zeile 1—3 von unten wörtlich aus Hebbel, Abschn. 3280, 6 u. 3285, 1 u. 2) und enthüllt Golos Verrat. Diese Szene (Nr. 18 Recitativ, Terzett und Szene mit Chor) in den ersten 11 Zeilen mit Ausnahme von 4 u. 7 wörtliches Hebbelzitat: Abschn. 3285, 3 bis 5, Abschn. 3295, 2, 4 bis 6, 8, Abschn.

[1] vergl. Ernst Wolff, Rob. Schumann. „Die Musik", herausgeg. v. Rich. Strauß, 19. Bd., S. 72 A.

3300, 1, 2, 8, 9, Abschn. 3305, 1. Die Mörder glauben ihr nicht und wollen sie gerade töten, als Angelo, bisher verborgen, hervorstürzt, mit Kaspars Schwert, das dieser, durch Hornrufe hinter der Szene erschreckt, fliehend fallen gelassen, auf Balthasar eindringt und der Gräfin das Leben rettet. Ueber die Höhe kommen Jäger und Knappen, sie erkennen die Ohnmächtige, Siegfried, von Margaretha geführt, erscheint und schließt die Bemitleidenswerte reuevoll in die Arme. Text z. T. fast wörtlich nach Tieck, S. 245 bis 247. Unter Glockengeläute wird Genoveva ins Schloß geleitet, wo Hildulfus die Gatten unter dem Jubel des Volks wieder vereinigt.

Vier Dichtern verdankt das Textbuch sein Entstehen: Tieck, Hebbel, Reinick und Schumann. Aus dieser seltsamen Verbindung resultiert ohne weiteres der Charakter desselben: Es ist ein unseliges Konglomerat. Zwar meint Reimann[1], man dürfe in Rücksicht auf so viele andere höchst mangelhafte Operntexte darauf keinen besonderen Wert legen, wenn nur im großen und ganzen wirkungsvoll gestaltet wäre, ich dächte aber das Erste schlösse das Zweite aus! Wo keine einheitlich logische Entwickelung, versagt das Interesse. „Genoveva", die Zinkernagel[2] als das charakteristischste Werk Hebbels bezeichnet, war kein geeigneter Opernstoff. Sie bietet durch ihr monologisches Gepräge (müßte eigentlich „Golo" heißen), die wuchernde Reflexion, ihren vom Lieblichen zum Entsetzlichen fortschreitenden Verlauf, bei völliger Passivität der Titelfigur, dem Komponisten keine rechte Handhabe. Den Tondichter Schumann fesselte vor allem das romantische Element[3], sodann aber auch Hebbels bedeutende Charakterisierungskunst; durch Hinzunahme des Tieckschen Dramas wollte er den Stoff biegsamer machen. In naivster Sorglosigkeit mischte er die weichlich-zerfließenden Verse Tiecks[4], die s. Zt. Hebbels Unwillen erregt, mit des letzteren kaltglühenden Jamben, zwang somit also die heterogensten Elemente unter ein Joch.

Die Folgen dieser Textverquickung konnten durch Schumanns merkwürdige Kompositionsart — er revidierte einen Akt, vertonte ihn und tat hierauf mit dem nächsten das Gleiche — nur verschlimmert werden, denn er verlor dabei die Gesamtentwickelung aus dem Auge. Psychologische Unmöglichkeiten in der Zeichnung Golos, Mängel der Motivierung begegnen uns auf Schritt und Tritt. So legte er Golo Reden in den Mund, wo Hebbelsche Gedankenreihen, die nur aus ihrer Umwelt zu begreifen sind, direkt auf Tiecksche Bezug nehmen. Hebbels Held, im ohnmächtigen Ringen mit sich selbst und nach dem ersten Fehltritt zu immer schrecklicheren Taten gedrängt, ist bei Schumann zu einem energielosen Schwächling geworden, der ratlos hin und her schwankt und, seines größeren Vorbildes vergessend, mitunter total aus der Rolle fällt. Derselbe Golo,

[1] Heinrich Reimann: Robert Schumanns Leben und Werke. Leipzig 1887, C. F. Peters.

[2] „Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie."

[3] vgl. „Rob. Schumann u. Fr. Hebbel" von Arnim Friedmann. Neue Musikztg. XVII. Jahrgang Nr. 2 u. 3. Stuttgart-Leipzig 1896.

[4] Schiller schrieb am 5. Jan. 1801 an Körner: „Dein Urteil über Tiecks „Genoveva" ist auch ganz das meinige: er ist eine sehr graziöse, phantastische und zarte Natur; nur fehlt es ihm an Kraft und Tiefe, und wird ihm stets daran fehlen." Schillers Briefw. mit Körner. Berlin 1847, Teil IV, S. 204.

der eben noch die schändliche Szene im Schlafgemach angezettelt und Genoveva der Schmach preisgegeben, ergeht sich Ende des Auftritts in den Worten: „O Herzenswunde, brich' nicht auf . . . ., halt deinen Schmerz zurück!" Er unternimmt den weiten Ritt nach Straßburg, um dem Grafen den lügnerischen Brief zu überbringen (Hebbelzitate) und sagt im nächsten Moment: „Mir beben die Knie, ich möchte zurück den grausigen Weg, den mich Marg'rethe geführt!" Ein Charakter, der solcher Handlungen fähig, denkt nicht an Umkehr. Golo ist aber, und hier liegt der Schwerpunkt, von Nr. 12 an überhaupt kein Charakter mehr. Wiederholt muß er, wie Wasielewski[1] treffend bemerkt, von Margaretha zum Handeln angestachelt werden: „Was bebst du Feiger! . . . Dein muß sie werden noch!" Seine Antwort: „Du mahnst mich recht", entbehrt fast einer gewissen Komik nicht. Und dieser Golo überbringt bald darauf, der Hebbelschen Situation entsprechend, kaltherzig Ring und Schwert des Gatten, der bemitleidenswerten Frau das Todesurteil zu verkünden. — Schumann verzichtete auf die Szene, wo Golo, die Leidenschaft aufsteigen fühlend, seine Weiterexistenz der göttlichen Gerechtigkeit anheimstellt (Hebbel, Turmbesteigung, Abschn. 505—545), ja durch die Schwertweihe Genoveva selbst vor sich zu schützen sucht (Hebbel, Abschn. 755). Er übergeht die Tatsache, daß er sich dem Hirsch entgegenwirft, um zu sterben (Hebbel, Abschn. 2145—2160) und zu gleichem Zwecke den Giftbecher verlangt (Hebbel, Abschn. 3130—3140). Das Fehlen dieser feinen Züge alle, freilich zum Teil bedingt durch die für eine Operndichtung notwendige Konzentration, die uns aber erst einen Blick in die Seele des Mannes gestatten und unser Mitgefühl erregen, stempelt ihn zum gemeinen Bösewicht. — Doch zur Charakteristik der übrigen Personen. Wäre der Pfalzgraf ein Mann, kämpfte er sich zum Glauben an die Treue seines Weibes durch, trotz Brief und Zauberspuk, so könnten wir für ihn empfinden. Da der Legende ja doch Gewalt angetan, Schumann die Leidenszeit entfallen und die Hexe sofort beichten läßt, wäre der angedeutete Verlauf möglich und entschieden besser gewesen. So aber erscheint er nach dem Blutbefehl, von Zweifeln und Reue verschont, höchst unbedeutend. Unwillen erweckt, daß er in der Oper vor Befragen des Spiegels (entgegen Hebbel) das Todesurteil ausspricht[2]. Die Bilderszene wird dadurch außerdem bedeutend geschwächt. Ein Zug, der im Anfang (Nr. 4 Rezitativ) sehr für ihn einnimmt, und den Hebbel nicht bringt, ist der, wo er beim Abschied den armen Stummen der Obhut Dragos anempfiehlt. Hierzu hat Schumann auch in der Musik echte Herzenstöne gefunden. In Margaretha, „einem wahren Abschaum der Menschheit" wie Reimann sie nennt, sind Hebbels zwei Frauengestalten: Margaretha und Katharina aufgegangen. Sie ist die Zauberin und Amme Golos. Außerdem trägt sie Züge der Tieckschen Gertrud und Winfreda. Ihr Tun uns menschlich begreiflich zu machen ist Schumann nicht gelungen; daß sie „ein wenig Groll" nährt, weil ihr der Graf das Haus verboten, wird nur so nebenbei erwähnt. — Drago übernimmt das Wächteramt in Genovevas Schlafgemach ohne

[1] Rob. Schumann, eine Biographie von W. J. von Wasielewski. Leipzig 1906, Breitkopf & Härtel.

[2] Werner weist schon auf eine solche Unmöglichkeit hin. S. Werke Hebbels Bd. I, Einleitung.

weiteres, bei Hebbel erst, nachdem er feinfühlig darum gebeten, hierzu lieber ein Weib zu verwenden. Hebbels Claus ist aus einem Narren, der im kritischen Moment blitzschnell die Situation erfaßt, wenig glücklich in Angelo den Stummen gewandelt. Die Dienerschaft zeichnet sich, entgegen Hebbel, durch gleichmäßige Gefühlslosigkeit aus.

Die Motivierung ist oft mühsam und nicht befriedigend. Wie gezwungen ist in Nr. 8 (2. Akt) das Alleinsein der Gräfin erklärt! Die Dienerin ist nach Trier zum kranken Vater entlassen; ein alter, abgebrauchter Theatertrick! Bei Hebbel ergibt sich die Vereinsamung aus der Sorge und Liebe Katharinas für Golo, die sie allmählich auf seine Seite bringt. Mit einer „sanften Weise" will Genoveva im zweiten Akt den wüsten Gesang der Knechte „betäuben" (!), man merkt, das Duett mit anschließender Liebeserklärung soll an die Reihe kommen. Im 4. Akt entfernen sich die Mörder ohne jeden Grund; bei Hebbel um die Bärengrube zu besichtigen. Die Ungläubigkeit der Beiden, wenn Genoveva ihre Unschuld beteuert, erklärt sich bei Hebbel daraus, daß Golo ihnen zuvor gesagt, sie werde ihnen ein Märchen erzählen. In der Oper fehlt diese Motivierung, Hebbels Worte verlieren ihre Bedeutung, entbehren jedes Spottes und erscheinen nur als krasse Herzlosigkeit.

Das Schicksal der Oper, vom Repertoire völlig zu verschwinden, hat die Ouvertüre nicht geteilt. Während erstere nur aus Gründen der Pietät zuweilen vor der Rampe erscheinen darf, ist diese in den Konzertsälen zu Hause. Sie bildet mit ihrem edlen Schwung und Feuer die Zierde des Programms. Hier begegnet uns Schumann, frei von den Fordernissen der Bühne, als reiner Sinfoniker und als solcher spricht er seine eigene bedeutende Sprache.

Ein auf der Dominante aufgebauter Nonenakkord (1)[1] eröffnet ein düsteres c-moll. Wie ein Aufschrei klingt es. Schumann hat ihn ähnlich im rezitativischen Teil (Nr. 2) bei Golos Seelenqual wieder benutzt. Im 3. Takt bringen die Violinen ein durch seinen Unterdominantschritt leicht einprägbares Motiv (vgl. 2 a), das im Verlaufe der Ouvertüre wie der Oper weitgehendste Verwendung findet. Zumeist erscheint es als Symbol der Liebe und Leidenschaft Golos, tritt auch manchmal in erweiterter Form (2 b) auf, wie im Anfang von Nr. 7. Ich komme später darauf zurück. Ein drittes, drohendes Motiv (3) ertönt im nächsten Takt in den Celli. Es wird in Nr. 9 gegen Ende hin, Szene Nr. 17 bei Golos und Genovevas letzter Begegnung und Nr. 18, wenn die Mörder das arme Weib vom Kreuze wegziehen wollen, benutzt und kann als Haß-Motiv Golos aufgefaßt werden. Die bang-schwere Einleitung geht in einen leidenschaftlichen alla breve Teil über, der erst mit dem Es-dur-Einsatz der Hörner seine düstere Physiognomie verliert. Hier tauchte ein neues Thema (4) auf, das uns später häufig begegnet (zuerst in Nr. 3, Duett auf Genovevas: „Der dich mir gab") und in seinem innigen Charakter glücklich der Gräfin Frömmigkeit und gläubiges Vertrauen symbolisiert. Zu den über Orgelpunkt b dahinstürmenden Triolen tritt jetzt 4 teiliger Rhythmus und leitet über einstimmiges „es" nach g-moll, dem Beginn der Durchführung. Mit Eintritt der Reprise braust der Satz aufs Neue

[1] vgl. Anhang.

dahin, wendet sich nach befreiendem C-dur und löst jubelnde Hornfanfaren aus, die in früherer analoger Weise wiederkehren. Zumeist über dem Orgelpunkt g eilt dann die Ouvertüre in bewunderungswürdiger Steigerung ihrem Schlusse zu, findet nach wirkungsvollem, 8 Takte langen Terzvorhalt auf der Dominante einen flüchtigen Ruhepunkt und schließt unter triomphalem Einsatz der Hörner und Posaunen (Motiv 2) in leuchtendem C-dur.

Der erste Akt beginnt mit einem Choral, den Ritter, Edelknechte und Volk anstimmen. Wasielewski findet Aehnlichkeit mit „Ermuntere dich mein schwacher Geist". Er ist, wie Nagel[1] richtig bemerkt, harmonisch reicher als sonst üblich behandelt. Das anschließende Rezitativ und Arie entbehrt, ausgenommen die wundervolle Einleitung, zu sehr der inneren Wahrheit. Erst die Stelle: „Siegfried, Siegfried, du ein zweiter Vater mir" erhebt sich zu überzeugender Kraft des Ausdrucks. Das folgende Duett trägt edelsten Charakter. „In fernste Ferne reicht der Liebe Blick" wie einfach und schön! Diese, wie die beiden nächsten Nummern (4 u. 5) sind Perlen der Partitur. Besonders möchte ich auf Siegfrieds, an Golo gerichtete Bitte aufmerksam machen: „Meines Weibes nimm dich an, wo sie Mannes Schutz bedarf" (n. Hebbel). Die Musik, in ihrem Gemisch von Wehmut und Liebe, schlägt ergreifende Töne an. Nagel findet den Chor der ausziehenden Krieger wenig bedeutend, Hanslick[2], enttäuscht von seiner Wirkung, schiebt die Schuld auf die tiefe Lage des Tenors. Ich finde die Weise in ihrem volksliedartigen Charakter innigst zu Herzen sprechend. Wie schön das: „Feinsliebchen ein Kuß! geschieden sein muß!"[3] Die Tenöre liegen allerdings etwas tief, sollen aber wohl die Solostimmen nicht decken. Nr. 6 (Golo und Genoveva) ist von besonderem Interesse. Einzelne der Hebbelschen Verse sind nur mit Mühe bezwungen. In schreiendem Mißverhältnis zu einander stehen Text und Musik bei: „Stirbt sie, ich will nicht knirschen": Innige Melodie zu reflektierenden Worten! Schlimmer noch ist, daß Schumann auch: „Die heil'gen Augen steh'n noch nicht" usw. vertont hat. Wie kritiklos verfuhr er in der Wahl der Unterlage! Man sollte denken, solche Stellen seien bei der Textrevision versehentlich stehen geblieben. Deklamiert wird zum Ueberfluß: abwehrend. Das berauschende Gefühl des Kusses malt das Orchester mit warmsinnlichen Farben. Klarinetten und gehaltene Hörner geben das Kolorit. Im anschließenden Finale begegnen uns zwei neue Motive. Das erste (5), aus dem Genoveva-Symbol (4) gebildet und fortan mit Margaretha verbunden, ist seiner Herleitung gemäß eine Art Verschwörungsmotiv, das dem verderbensinnenden Vorgehen der Hexe gegen die Gräfin Ausdruck gibt. Das zweite (6), ihr ebenfalls zugeteilt, kennzeichnet ihre teuflische Art, tritt erstmalig auf Golos: „seit bösem Wandel du dich ergeben" hervor und weist, wenn es späterhin seine Reden begleitet, darauf hin, daß sie mit ihm im Bunde. Im übrigen findet man in diesem Finale wenig von dem, was man erwartet. Margarethas Gesang hat statt eines dämonischen

---

[1] Die dramatisch-musikalischen Bearbeitungen der Genovefa-Legende. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper von Dr. Willibald Nagel. Leipzig u. Zürich 1889. Unflad.

[2] Ed. Hanslick: die moderne Oper. Kritiken und Studien. Berlin 1875. Hoffmann & Co.

[3] Auch Wasielewski hebt die Chöre hervor.

einen komischen Anstrich. Auch Nagel meint, es sei gänzlich verfehlt, daß die „Alte im vergnügten Tanzrhythmus“ sänge. Allein getroffen ist Golos Selbstanklage. Sie wirkt über 9 Takte abwechselnd gehaltenem a und c in ihrer Starrheit grausig. Nicht gelungen ist der zum Zwiegesang auswachsende Teil. Schumann vermag, wie an anderen Orten, nicht zu individualisieren. Golo und die Hexe unterscheiden sich in keiner Weise, weder im Rhythmus noch in der Melodieführung. Das Orchester läuft, ohne der Situation Farbenkontraste zu leihen, mit, und das Ganze endet wie ein Bravourgesang, nicht aber wie ein Komplott gegen die Ehre einer bedauernswerten Frau.

Die Klage Genovevas bei Beginn des zweiten Aktes ist eine zartpoetische Schöpfung. Wie wäre eine Baßklarinette hier zu brauchen! Der rohe Gesang der Knechte (man beachte das: „Stoßt an und trinket aus! auf Motiv 5) wirkt, durch Bühnenmusik (zwei Pikkoloflöten, Klarinetten, Hörner, Baßposaune) gestützt, äußerst drastisch. Golo wird durch den ersten Takt von 6 angekündigt: Margaretha hat ihm den Zeitpunkt als günstig angegeben. Von bestrickendem Reiz ist sein und Genovevas Duett: „Wenn ich ein Vöglein wär“, mit dem Schumann sich selbst zitiert. Der Zusammenklang der Singstimmen ist besonders bei Mittellagen des Soprans und hohen des Tenors ideal schön[1]. Von Golos wachsender Leidenschaft ist wenig zu merken. Der des Textes Unkundige wird höchlichst überrascht sein, ihn Genoveva plötzlich zu Füßen stürzen zu sehen. Die Armut in Erfindung und Farbengebung ist verwunderlich. Betreffs der Liebesszene meint Nagel, die Musik biete nicht den zwingenden, dramatisch wirksamen Ausdruck, und dem sinnlich packenden Kolorit sei ängstlich aus dem Wege gegangen. Hanslick redet von „trübem Dämmerlicht“ und „deklamatorischem Zickzack“. Man kann zweierlei Standpunkte einnehmen. Sieht man in Golos Leidenschaft den Ausfluß einer bei klarem Bewußtsein mächtig auflodernden Liebe, die sich zielbewußt äußert, so deckt die Musik allerdings nicht den Ueberschwang der Gefühle. Nimmt man aber an, daß Golo durch die Nähe der Geliebten, den berauschenden Charakter des Liedes plötzlich in eine Art Raserei versetzt, die sich mit Abstrahirung der realen Welt quasi nur um einen inneren Punkt dreht, sich ganz auf ein enges Gebiet konzentriert, dann erkennt man staunend, wie außerordentlich Schumann der psychologischen Seite gerecht geworden. Ein Grausen erfaßt uns bei: „O daß ich's reden“ bis zu den Schlußworten vor der Generalpause. Wie hypnotisiert, wie im Fieberwahn kapriziert sich Golo immer wieder auf Motiv 2a, und der Tieck'sche Text: „Du liebst mich holde Braut“ usw., der aus der duftschwangeren Atmosphäre einer geheimnisvollen Mondnacht heraus zu begreifen ist, liegt sehr solcher Behandlung. Hanslicks Wort trifft somit — allerdings nicht in dem tadelnden Sinne wie er es meint – Golos Zustand ausgezeichnet. Das Zusammenfahren bei dem Wort „Bastard“, sein Zurücktaumeln — der aufsteigende Haß wird in kleinen Tonschritten der Singstimme und düsteren Orchesterfarben (Symbol 3) gezeichnet — dokumentiert dies Erwachen aus einer ideellen Welt. Ich habe mich absichtlich bei Vorangegangenem etwas länger aufgehalten, um darzutun, wie sehr das hebbelfeindliche Element

[1] Nagel macht auf die wundervolle, durch dunkle Bratschengänge gefärbte Begleitung aufmerksam.

hier hervortritt. Verfehlt ist die Charakterisierung Genovevas. Sie singt zumeist in gleichmäßigen Vierteln, garnicht als ob sie gemeint sei und verfällt stellenweise sogar in die gleichen Tonschritte. Nr. 10 (Duett), wo Golo die Schlafgemachszene anzettelt (Hebbel) und die Erwartung aufs Höchste gespannt, bringt eine bittere Enttäuschung[1]. Man sollte nicht meinen, daß ein Meister diese Musik geschrieben, denn sie ist, auch abgelöst vom Text, der ihr direkt widerstrebt, ungenießbar. Nirgends paßt Reimanns Wort: „Grau in Grau" besser hin als hier, und Nagel nennt diesen Teil der Partitur eine der ödesten Szenen in der gesamten dramatischen Musik. Beide Stimmen laufen in langweiligen Phrasen nebeneinander her, in ihrem Charakter sich in nichts unterscheidend. Zumeist endet die Melodie auf der Moll- oder Durterz und ruft unfreiwillig komische Wirkungen hervor. Man beachte: „Ich riss' mein Aug' aus, müßt' es die Schandtat seh'n", „Laßt mich und paßt Ihr draußen an der Tür", „Hilf mir, mich rächen!" und „Drago, als Buhle, ei das wird lustig!" (Terz des Mollquartsextakkordes mit nachfolgender Dominante!) Das anschließende Gebet (Nr. 11, Arie) baut sich ganz auf dem Genoveva-Motiv auf, dazwischen sind Thema 2 angehörige Klänge eingestreut. Es erhebt sich aber nicht über mittelmäßiges. Nur das 10taktige Orchesternachspiel ist von Bedeutung. Die Mystik der Nacht ist wundersam getroffen. Gerade die Terzvorhalte, die Nagel beanstandet, vermitteln dem Hörer das Gefahrvolle der Lage Genovevas. Der aus ihnen resultierende schwankende Durmollcharakter bewirkt eine das Unheil vorahnende Stimmung. Das Folgende (Nr. 12, Finale) (Hebbel) ist eine äußerst lebhafte Szene, in der sich auch wirkliche Ansätze zur Charakterisierung finden. Wie kühn und wirksam ist Margarethas: „Ich lauscht' am Fenster dort" usw. Die Sprödigkeit der Hebbelschen Verse steht freilich in seltsamem Kontrast zu der übrigen sehr sangbaren Dichtung. „Ich heiß nicht Siegfried" usw. ist durch 4toniges Verweilen auf b noch erträglich, wenn auch Melodieschritt und harmonische Wendung (bei „Richter") nicht paßt. Welche Mühe aber mag es Schumann gekostet haben, ein Satzungetüm wie: „Die ist ja nach dem Fall viel stolzer noch! Doch bräche sich der Stolz vielleicht im Turm —" unterzubringen. Diese meist einsilbigen, mit klangvollen Vokalen aufeinandertreffenden Wörter bereiten schon der Sprache Schwierigkeiten. Nun aber erst gesungen! Der 4fache analoge Aufstieg der Melodie (Orch. Part. S. 165) mit regelmäßigem Absturz erweckt die Empfindung, als nähme der Sänger Anläufe um das Monstrum zu überwinden; und dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn er sich im 5. Takt auf 4maligem c anscheinend wieder erholen darf. In diesem Finale tritt das Zwitterhafte des Textes sehr peinlich hervor. Die Jammerrufe Golos genau auf denselben Tönen, in denen Genoveva Gott um Beistand bittet, sind nach dem Vorangegangenen umso unmöglicher, als durch die Musik Gefühlsregungen noch stärker betont werden, die nach allem Früheren und Späteren nicht vorhanden sein können.

Die erste Szene des dritten Aktes ist auf hellen Ton gestimmt. Freilich nimmt sich der abgezirkelte $^3/_4$-Rhythmus zu der Lebenslust Siegfrieds

[1] Ueber die Verwendung von Motiv 2b, das hier sehr hervortritt, an anderer Stelle.

recht sonderbar aus. H. Levi[1] schrieb später einmal an Klara: „Um wieviel deutlicher, faßlicher würde seine Szene mit Margaretha werden, wenn sie eben nur rezitativisch, d. h. so, daß der Hörer nur szenisch, nicht auch musikalisch gefesselt wäre, gehalten wäre." Bei dem Bericht vom Zauberspiegel erwartet man geheimnisvolle Töne. In der Singstimme aber liegen sie nicht, und das Orchester läuft in nichtssagenden Vierteln und Halben mit. Rezitativ und Lied der folgenden Nummer (14) atmen frischen Geist. Nagel hat den inneren Gehalt (Text Schumann oder Reinick) sehr schön gedeutet. Von guter Wirkung sind die gebildeten Kontraste: Siegfried soeben noch in der Vorfreude des Wiedersehens — und schon meldet das Orchester, den Hufschlag des Pferdes markierend, Golos Ankunft. Meisterhaft ist die psychologische Zeichnung beim Briefempfang. Das chromatische Auf und Nieder der Streicher über hohlen Fagotten, die mehrmalige Wiederholung desselben Motivs — wie wenn der Graf dieselbe Stelle immer von neuem läse — gewährt tiefe Blicke in die Seele des Betrogenen. Das hinzutretende Triolenthema deutet wohl auf Golos starke Erregung, es bildet auch die Brücke zur Zauberspiegelszene. Eindringlich, düster steigt wiederholt 6 empor, zuerst bei Golos: „Ich möchte zurück den grausigen Weg, den mich Marg'retha geführt", dann sogar seinen Worten unterlegt. Erschütternd ist der 2taktige Aufschrei des Orchesters bevor Siegfried wieder das Wort ergreift, packend danach das Sinken des ganzen Tonkörpers als Ausdruck höchster Verzweiflung. Leider hat es sich Schumann nicht versagt, den Traum Margarethas (Nr. 15 Finale) in Musik zu setzen. Der Text, nur bei Hebbel im Hinblick auf Akt 3, Szene 1 und 2 verständlich, ist hier, aus dem Zusammenhang gerissen, sinnlos. Sicherlich beziehen sich Wagners abfällige Worte[2] mit auf diese Stelle. Die Orchestereinleitung[3] ist bedeutend. Ueber rauschenden geteilten Celli und Fagotten schwirren die vorhin angeführten Sechzehnteltriolen auf. Langsamere Triolengänge, aus 6 gebildet, und Holzbläserachtel mischen sich darein. Gellende Pikkolotöne und geheimnisvolle Posaunen vervollständigen den Charakter des Schauerlichen. Die Modulation trifft die Stimmung vortrefflich, insbesondere verrät die Ausweichung nach G-dur Sextakkord und geniale Rückleitung zur Tonika den Blick des Meisters. Der hier eintretende Sologesang bliebe besser ganz weg und überließe dem Orchester allein das Wort. Die Szene mit Siegfried und Golo, die den Spiegel zu schauen kommen, ist nicht undramatisch. Ein vorangehender Instrumentalsatz scheint jedesmal von günstigem Einfluß. Hier findet das Genoveva-Motiv, besonders im Terzett („Was bebst du, Feiger!", „Was bebst du, Golo!", „Du mahnst

---

[1] Der spätere große Wagnerdirigent. Siehe „Klara Schumann" von Berthold Litzmann, Leipzig 1909, Bd. III, S. 211.

[2] vgl. den Schluß.

[3] Dieser Teil wurde im Verein mit einigen andern von Lassen oder Stör zu einer Bühnenmusik zusammengestellt, die bei der Aufführung des Hebbelschen Dramas am 24. Juni 1858 in Weimar, zu der der Dichter anwesend war, benutzt wurde (vergl. Briefwechsel zwischen Fr. Liszt und Großherzog Karl Alexander, herausgeg. von La Mara, Leipzig 1909, S. 62; ferner Fr. von Dingelstedt: Literarisches Bilderbuch, Berlin 1878, Hofmann & Co., S. 229). Durch die Güte der dortigen Hoftheater-Intendanz erhielt ich Einsicht in dieses nur handschriftlich vorhandene Material. Näheres in meinem Buch: „Hebbel in der Musik."

mich recht") reiche Verwendung. Genial ist „So zeigt mir denn mein Weib" (Hebbel) behandelt. Die Pause, die der Sprechende angstvoll zwischen „denn" und „mein Weib" macht, wird durch Viertel- und Achtelpause markiert, in die die quälende Sekunde a-b des Orchesters wehvoll hineinklingt. Durchaus innerlich wahr ist auch die musikalische Behandlung der **Hebbelschen Verse:**

„**Doch die Bedingung, denkt jetzt nicht an ihn,**
Der einst die Welt erschuf und sie erhält!"

Die Frage liegt nahe, wodurch Schumann einmal soviel Mühe mit diesen hatte, während er andererseits Wirkungen damit zu erzielen verstand. Die **Möglichkeit,** sie der Musik zugängig zu machen, hängt davon ab, wo sie auftreten, welche Struktur und welchen Inhalt sie haben. Ihre Stellung inmitten leichtbeschwingter Rhythmen wie Ende des 2. Aktes ist bei einer wie jenen Versen anhaftenden Sprödigkeit äußerst unglücklich. Dagegen passen gewichtige Sätze wie oben dahin, wo sie rezitativisch gebraucht und hinsichtlich ihres mystischen Untergrundes die Musik direkt verlangen. Durch symmetrische Gliederung in 2×2 Takte und einfache Melodisierung (Orch. Part. S. 211) hat Schumann die erwähnte Stelle sehr eindringlich gestaltet. Bei einem so stark reflektierenden Inhalt wie in Nr. 6 verbietet sich dagegen eine Vertonung natürlich überhaupt.

Motiv 5 (Viol., Flöt., Klar.) begleitet Margarethas Beschwörung. Die drei Zauberbilder kommen dem Bedürfnis des Komponisten außerordentlich entgegen. Der Anblick der Partitur überrascht: Das ist der echte Schumann mit seinem träumerisch-innigen Charakter, seinen zartwebenden Harmonien, wie wir ihm bisher noch wenig begegnet. Ueber raunenden Bratschen und Celli, von zarten Flöten und Klarinetten umspielt, stimmen 2 Frauenstimmen hinter der Szene einen lieblichen Gesang an. Heiliger Abendfriede senkt sich herab. Ausgesprochen sinnlichen Charakter hat das zweite Bild. Zwei Soprane und zwei Tenöre übernehmen den Gesangspart; der Zauber einer mondlichten Nacht nimmt uns gefangen. Zum 3. Bild singt ein vierstimmiger gemischter Chor. Beim Höhepunkt des teuflischen Spuks rauscht wachsend Motiv 6 in den Streichern empor. Der Spiegel stürzt unter gellendem Tamtamschlag, Paukenwirbel und dem Zutritt des vollen Orchesters in Trümmer; Dragos Geist steigt unter feierlichen Posaunenakkorden auf. Musikalisch und szenisch ist diese Stelle äußerst wirksam. hat sie aber innere Berechtigung? Der Geist erscheint auf Margarethas Gottesanruf hin. Der Trug im Zauberspiegel war ihr, wie W e r n e r in der Einleitung zu Hebbels Drama bemerkt[1], plötzlich über den Kopf gewachsen. Aus dem Glase grinst ihr der Teufel entgegen und Dragos Geist offenbart, daß hinter allen menschlichen Handlungen, die nur als Erscheinungen des in der Welt herrschenden Dualismus aufzufassen sind, eine höhere Macht waltet. Schumann entäußert sich dieses philosophischen Gedankens und läßt den Aufschrei: „O Gott!" aus ganz äußerlichen Ursachen, dem Schrecken über den zerschlagenen Spiegel resultieren. Damit ist der tiefsinnige Zusammenhang gestört und das Eingreifen der göttlichen Macht durchaus verwunderlich. Schweres Bedenken

[1] Bd. I, S. XLIII.

ist zudem gegen Hebbel-Schumanns Verwenden eines Gespenstes als Botschafter Gottes zu erheben[1]. Dem Volksglauben gemäß erstehen Geister als Mahner und Rächer aus eigner Initiative. Würde Dragos Geist allein auffahren im Anschluß an die verleumderischen Bilder und Siegfrieds: „Schurke, Drago!", käme er von sich aus Margaretha zu zwingen ihr Verbrechen zu gestehen, so würde das durchaus natürlich sein. Auch wäre trotzdem eine Verbannungszeit Genovevas denkbar, denn die Hexe brauchte, von dem Gespenst ruhelos verfolgt, erst nach Jahren, erschöpft, zur Beichte willig zu sein. Schon Brendel tadelte den auf solch anfechtbaren Voraussetzungen basierenden Spuk[2]. Schumann hat durch ununterbrochenes Tremolo tiefer Streicher und tiefliegendes Holz für den ganzen Verlauf bis zum Versinken des Phantoms einen mystisch-schauerlichen Untergrund geschaffen. Dumpf raunen bei der Androhung der Strafe des Feuertodes, hinweisend auf der Hexe Schandtaten, die Geigen Motiv 6. Hebbels Verse:

„Versuch' es nicht!
In Flammen wirst du Salamander sein"

usw. kommen in den wuchtig aufstrebenden Schritten der Singstimme mit Höhepunkten auf a, h, cis und d zu packendem Ausdruck und gewinnen in ihrer düsteren Einkleidung noch um ein Bedeutendes an Pathos.

Bei der Konzeption des 4. Aktes hatte Schumann neben der Text-Disposition, wenn wir uns seines Briefes vom 28. Juni 1847 an Hebbel erinnern, auch musikalisch seine Bedenken. An Schindelmeißer[3] schrieb er am 25. Dez. 1848, er wolle den Schluß ändern: „Der Bischof Hidulfus darf da . . . nicht noch einmal singen" und Rietz schickte er einen Monat darauf den überarbeiteten Akt: „Wollen Sie sich den Schluß nun noch einmal ansehen? Zum Trio in A-Dur hab' ich Siegfried und Genoveva noch einiges zu singen gegeben. Zum Schluß müßte Hidulfus doch wohl noch einmal auftreten. Wird die ganze letzte Szene gut arrangiert, so erhält sie denk' ich, das Interesse des Zuschauers wach." Darin täuschte er sich aber. Auch musikalisch fällt der 4. Akt entschieden ab, und der Szenenwechsel, der, wie Nagel treffend bemerkt, nur deshalb da zu sein scheint, damit „der Hörer die Gewißheit bekommt, daß beide auch wirklich wieder in ihre Burg gelangt sind" ist nebst dem Empfang durch Hidulfus höchst überflüssig.

Der Akt beginnt monoton: Genovevas Todesgang. Wie der bange Ton eines Lammes, das zur Schlachtbank geführt wird, wirkt der Gesang der Unglücklichen in seinem phlegmatischen Charakter und zu sehr auf Mollterzen und Vorhalten fußend öde und peinigend. Erst ihre Klage: „Siegfried, hörst du die Stimme nicht deines Weibes" usw. spricht in ihrer seelischen Zerrissenheit zu Herzen. Golos Nahen wird von den Bratschen leitmotivisch (Motiv 3) angekündigt. Von erschütternder Wirkung ist, daß

[1] Hebbel verwarf später Gespenstererscheinungen im recitierten Drama überhaupt. Tagebuch III, Abschnitt 4101.

[2] Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren Musik. Von Dr. Franz Brendel, Leipzig 1888, Kahnt. S. 119.

[3] Schumanns Briefe Nr. 333. — Ludwig Schindelmeißer, geb. 8. Dez. 1811 zu Königsberg, gest. 20. März 1864 in Darmstadt. War damals Kapellmeister in Frankfurt a. M.

Schumann den Worten: „. . . den Ring, damit an seines Willens Ernst Ihr keinen Zweifel hegt“ (Hebbel) die gleiche Melodie untergelegt wie in der Anfangsszene, wo die Todgeweihte zu den Mördern sagt: „Fürchtet Ihr nicht, der einst erscheinen, der einst mich rächen wird?“ (Orch. Part. S. 242/43). Ein sehr feiner Zug! Mit Hebbels: „In dieser Stunde fängt mein Elend an“ hat der Komponist nichts zu machen gewußt. Musik und Dichtung stehen in schreiendem Mißverhältnis zu einander. Unbedeutendes folgt Bedeutendem und umgekehrt. „Ich bin zu feig, dies schöne Haupt“ usw. (Hebbel) verrät in seiner Inbrunst die noch einmal den Haß verdrängende Liebe, während das 2malige: „Kommt und entflieht mit mir!“ gleich darauf wie eine Parodie wirkt. Das Drängende, Glutvolle fehlt gänzlich. Bezüglich Golos letzter Worte: „Ich sei zu Roß den Falken auf der Hand“ usw. hat Nagel zweifellos recht: Das Orchesternachspiel spricht deutlich aus, was die Szene verschweigt: den seelischen Zusammenbruch des Helden und bietet in seinem bitteren Sarkasmus den besten Kommentar zu der vorherigen Aeußerung. Die Szene mit Balthasar und Kaspar ist musikalisch wie inhaltlich gleich unerquicklich. Hebbels Verse lassen ihre Gespreiztheit sehr unangenehm empfinden. Ueber den Schluß kann ich mich kurz fassen. Das Wiedersehen der Gatten ist viel zu äußerlich geschildert. Hier wäre Gelegenheit zu ergreifenden Tonbildern gewesen; die Musik kommt aber wie der Text nicht über Gemeinplätze hinaus. Dem alten Operngenre sind nach der Verwandlung noch bedenkliche Konzessionen gemacht. Tanzende (!) Mädchen überreichen Rosen und Siegfried wird neben Genoveva gar als „tapferer Held“ besungen.

An dem Fiasko der Oper hat, wie ersichtlich, neben dem Texte auch die Musik Schuld. Jeder Akt zerfällt in eine große Reihe lyrischer, ja auch dramatischer Ausschnitte, denen aber ein umfassender, sie zu einem Ganzen vereinigender Zug fehlt. Schumanns Bestreben, einzelne „Nummern“ zu vermeiden und von einem zum andern überzuleiten, muß hoch anerkannt werden; es ist ihm aber nur rein äußerlich gelungen. Hanslick, dem ich im übrigen mit Reimann nicht beistimme, Schumanns Musik zeige bereits das Erlahmen der schöpferischen Kraft[1], weist darauf hin, wie viele Teile des Werkes tonlos in tieferen Noten, auf dem Dominantakkord endeten „als verschwinde der Sänger unversehens in einer Falte des weitaufgebauschten Orchesters“.[2] Es fehlen nicht die Fortführungen, aber es fehlen die geheimnisollen Fäden, die zu einer Szene hin und wieder von ihr wegleiten. Es fehlt das durchgreifend Organische, alles bleibt, trotz des aufrechterhaltenen Flusses, Partikelwerk. Licht und Schatten sind nicht genügend verteilt. Schumann hielt, wie Spitta anführt[3], das Rezitativ für eine Form, die sich überlebt. Es entging ihm, daß es in der Oper der Träger der Handlung ist und er belud es, in dem Bestreben überall bedeutend zu sein[4], mit ungeheurem musikalischen Ballast. Daher das Fehlen wirklicher dramatischer Höhepunkte, daher die

[1] Sein nächstes Werk war Manfred!

[2] R. Schumann als Opernkomponist. Die mod. Oper v. Ed. Hanslick, Berlin 1875, S. 260.

[3] „Ein Lebensbild Rob. Schumanns“ von Philipp Spitta. Leipzig 1882, Breitkopf & Härtel.

[4] vgl. Brendel, ges. Aufsätze.

sich breitmachende Monotonie. Diese hat aber noch eine andere Ursache. Als der Meister die Ouvertüre schrieb, das erste Stück der Oper, die schon im April 1847 skizziert wurde, stand er völlig unter dem frischen Eindruck des Hebbelschen Dramas. Sie könnte, ihrer ganzen Art nach – ausgenommen Motiv 2 — direkt „Golo“ getauft werden. Aber dieses Motiv 2 läßt doch schon erkennen, daß der Tonsetzer zu dem Hebbelschen Helden im Grunde kein inneres Verhältnis gewonnen. Sein weicher, inniger Charakter weist es auf Genoveva hin. Allmählich änderte sich denn auch Schumanns Verhältnis zu dem Stoff. Zwar behielt er die Textfassung nach Hebbel bei, rückte aber musikalisch, seiner eigenen weichen, weiblichen Natur gemäß, die Gräfin in den Vordergrund[1]. Die „alte sentimentale Genoveva“, von der er sich so geflissentlich abgewandt, führte ihm, ohne daß er es ahnte, die Notenfeder! Nun war er aber viel zu viel Grübler und in sich gekehrter Träumer um neben ihr auch noch anderen Individualitäten zu ihrem Rechte verhelfen zu können. Derselbe empfindsame Ton, der ihr eigen, verbreitete sich auf die anderen Personen der Handlung und verwischte das Charakteristische, Besondere ihrer ureignen Natur. Darunter mußte natürlich vor allem Golo leiden, der uns denn auch, wie Margaretha, nicht allzu oft in entsprechender Weise entgegentritt. Oben erwähntes Symbol ist geradezu typisch für die Behandlung, die Schumann ihm angedeihen ließ. Es paßt zu Golo doch nur — von dem angeführten besonderen Standpunkte aus — in Nr. 9, wie ihm denn gleich die nächste Nummer, innerlich fremd, ihre trostlose Farblosigkeit verdankt.

Der Meister macht vom Leitmotiv ziemlich weitgehenden Gebrauch. Er setzt seine Themen aber nicht nur in innerste Verbindung mit der Dichtung, stellt durch sie geheime psychologische Zusammenhänge her, sondern verarbeitet sie organisch, also in einer für die damalige Zeit neuen Weise. Was ihnen fehlt und ihre Wirkung schwächt, ist klares Hervortreten, ist jene Plastik, die wir beim Schöpfer des musikalischen Dramas so sehr bewundern. Man wird sich ihrer erst nach mehrmaligem Durchspielen bewußt und gerät, da sie nicht überall da stehen, wo sie hingehörten, zuerst über ihre Bedeutung in Zweifel. So fehlt Thema 6[2] in Nr. 10 völlig, und man erwartet es in der Golo-Margaretha-Szene doch sicher! Und wie selten tritt das markanteste, Golos Haßsymbol, hervor. Schlimmer aber und bezeichnend für das Durcheinander der Golo- und Genoveva-Sphäre ist die Skrupellosigkeit, mit der Schumann das mit am weitesten verbreitete Golomotiv 2 anwendet, tritt es uns doch erstmalig auf Genovevas Worten: „Ob auch getrennt“ (Nr. 3) beim Abschied vom Gatten entgegen! Wir treffen es aber u. a. auch Ende der Ouvertüre[3], im

---

[1] vgl. Herm. Abert, Rob. Schumanns „Genoveva“. Zeitschrift d. Internat. Musikgesellschaft. XI. Jahrg. Heft IX. — Leider war meine Arbeit an „Genoveva“ schon fast vollendet, als dieser Aufsatz erschien.

[2] Bezüglich Aberts Auslegung dieses Motivs habe ich Bedenken. Er sieht darin das Schwanken Golos versinnbildlicht. Ich verharre auf meinem Standpunkt, tritt es doch auf Golos: „Seit bösem Wandel du dich ergeben, schwarze Künste treibst“ zuerst hervor! Und dort ist von einem Schwanken noch keine Rede. Wir haben sein verzweifeltes Selbstgespräch: „Was hast du getan in frevlem Wahn . . .“ belauscht und hören, daß er die Hexe haßt. Was hätte auch das düstere Erklingen des Symbols bei der Androhung des Feuertodes für einen Sinn, wenn Golos Schwanken gemeint sei?

[3] Verhängnisvoll ist auch seine Identität mit dem Choralanfang.

Gebet (Nr. 11), bei der Gräfin Todesgang (Nr. 17. „Wenn mein Gemahl zurückkehrt") und im Schlußsatz (Nr. 21), hier gar beim Jubel des Volkes: „Heil Genoveva, der hohen Frau", also an Stellen, die ihm gänzlich zuwider. Diese Inkonsequenz ist höchst bedenklich. Sie verwirrt den Hörer und gibt zu größten Mißverständnissen Anlaß. Es scheint als habe dem Autor schließlich doch der Mut gefehlt, das neue Stilprinzip überall durchzuführen.

Franz Liszt, der auf Schumanns Einladung der Uraufführung beiwohnte und dem Stoffe großes Interesse entgegenbrachte[1], verkannte nicht, daß die Oper den Todeskeim schon in der Dichtung berge. „Ce sujet", schrieb er an Frau Streeth-Klindworth[2], „devait être traité légendairement avec ce je ne sais quoi de tendre et d'exquis propre aux imaginations catholiques." Das rein Musikalische schätzte er dagegen sehr[3]. In ähnlicher Weise äußerte sich Hebbel gegenüber der Prinzessin Wittgenstein[4]: „Auch das finde ich richtig, daß Schumann besser getan haben würde, wenn er sich in seiner Genoveva an die alte Volkssage gehalten hätte, anstatt sich Tieck und mir anzuschließen, und ich hätte es ihm wahrscheinlich auch bei mündlicher Besprechung geraten . . ." Unter den auswärtigen Künstlern, die der Uraufführung außerdem beiwohnten — Gade und Hiller waren schon zur Generalprobe anwesend — befand sich neben Meyerbeer auch der alte Spohr und dieser war einer der Wenigen, die über das Werk, das er einen „Schatz von Phantasie und herrlichem dramatischen Leben"[5] nannte, günstig urteilten. Es freute ihn, daß Schumann die Musik mit der Dichtung fortschreitend erhielt, ein Prinzip, das er in seiner letzten Oper „die Kreuzfahrer" (Cassel 1845) beobachtet[6]. „Ich gedachte der vielen aufmunternden Worte, die Sie, der hochverehrte Meister, mir über Genoveva gesagt" schrieb Schumann am 13. Dezember 1852 an diesen, als er das Werk Cassel zum zweiten Mal anbot. Die Aufführung kam aber dort ebensowenig zustande wie in Frankfurt a. M., wo er mit Schindelmeißer schon 4 Jahre zuvor angeknüpft hatte.

Trotz des ablehnenden Verhaltens von Theater und Kritik war der Meister fest davon überzeugt, daß jeder Takt der Partitur dramatisch und nur die „mittelmäßige" Aufführung[7] an dem blosen Achtungserfolg schuld war. Liszts Brief[8] an Brendel scheint dies zu bestätigen. Wieck meinte

[1] Er führte „Genoveva" am 9. April 1855 in Weimar auf und erhielt sie auf dem Repertoire. Vgl. Briefe Liszts I, Nr. 172.

[2] Briefe Liszts an eine Freundin. Herausgeg. von La Mara. Leipzig 1894. B. & H.

[3] Briefe Liszts I, Nr. 136 an Rubinstein und II, Nr. 167 an Adelheid von Schorn.

[4] Briefe VI, Nr. 642.

[5] Klara Schumann, ein Künstlerleben von Berthold Litzmann. Bd. II, Seite 217.

[6] Vergl. Ludwig Spohr als Opernkomponist von Dr. Rudolf Wassermann. Diss. München 1910.

[7] Im zweiten Akt hatte Golo das Malheur, den Brief zu vergessen. Die letzten Akte litten darunter sehr. Vergl. Litzmann, Bd. II, S. 217 u. Schumanns Briefe 374 u. 375 (Laurens, Spohr).

[8] Liszts Briefe I, Nr. 135.

freilich[1]: „Schumann hat nicht recht über seine Oper. So wie in Leipzig wird sie nirgend gegeben werden. Sie wird überhaupt garnicht gegeben werden, sondern ad acta gelegt. Wer . . . auf jeder Seite beweist, daß er von Gesang nichts versteht (!) und auch nichts lernen will, schreibt nicht fürs Publikum — nur für einige Dörflerianer." Erst ganz allmählich wagten sich einige Bühnen an das Werk[2]. Die Weimarer Aufführung veranlaßte Cornelius die Partitur genauer zu studieren. „Wie herrlich ist Genovevas Anfang des zweiten Aktes! Nicht wahr? Das ist deutsch!", schrieb er an Rosa von Milde, die Darstellerin der Titelrolle[3]. Obgleich er die dramatische Anlage als „sehr unvollkommen" erkannte, begeisterte ihn die Oper zu einem schwungvollen Sonett[4], in dem er in ernstlauniger Weise seinen Empfindungen Ausdruck gab. Nach Jahren meinte Levi, als er das Werk für Karlsruhe vorbereitete[5]: „Die Oper wäre dazu angetan, ein Repertoirestück aller deutschen Bühnen, ein Lieblingsstück aller deutschen Musiker zu werden, wenn einige lediglich formale Mängel . . . beseitigt wären." Und am 11. Dezember[6] fügte er gar hinzu: „Alle Gebildeten und Gutgesinnten stimmen darin überein, daß sich die Lebensfähigkeit der Oper nun auf das Entschiedenste dokumentiert hat." Darin täuschte er sich jedoch ebenso wie der Autor. „Heute sind", wie Batka[7] sagt, „die Akten über die Lebensfähigkeit bezw. -unfähigkeit . . . längst geschlossen." Aber eine engere Gemeinde hört das Werk noch dankbar und teilnehmend an, das „in formaler Hinsicht ein merkwürdiges Mittelglied zwischen dem Musikdrama Webers und Wagners bildet".

Die Erwähnung des letzten Namens erweckt noch die Frage nach dem Urteil dieses großen Zeitgenossen. Nach seiner Uebersiedlung nach Dresden trat Schumann zu Richard Wagner, dessen Bekanntschaft er schon Anfang der dreißiger Jahre in Leipzig gemacht, in freundschaftliche Beziehungen. Er besuchte damals, um sich Bühnenpraxis anzueignen, häufig das Theater und wohnte u. a. dem „Tannhäuser" bei. Fand er auch die Musik „gering" oder gar „gemein"[8], so sprach er sich doch bewundernd über die dramatische Behandlung aus[9]. Es ist begreiflich, daß er nicht säumte, sich bei dem Manne, der einen so scharfen Blick für das dramatisch Wirksame bekundete, Rats zu erholen. „Warum kommen Sie nicht einmal zu mir?" schrieb ihm der Wohlmeinende, „. . . ich möchte nun wissen,

[1] Zwei ungedruckte Briefe von Rob. Schumann, mitgeteilt von Herm. Erler. „Die Musik" II, 7, S. 26 ff.

[2] Wiesbaden hatte die meisten Aufführungen; bis 1883 nahe an 30. — Bülow meinte schon 1855, daß die Oper die schimpfliche Zurücksetzung nicht verdiente. Briefe und Schriften III.

[3] Cornelius' Briefe Bd. I, Nr. 127. Leipzig 1904.

[4] C.'s Gedichte. Gesammelt und herausgegeben von Adolf Stern. Leipzig 1905. B. & H. S. 217.

[5] Brief v. 23. November 1867. Siehe Litzmann, Bd. III, S. 211.

[6] Nach der zweiten vortrefflichen Aufführung. Klara, die einer derselben beiwohnte, gestand: „So hatte mein teurer Robert die Oper nie gehört."

[7] Kritik einer im Herbst 1902 im deutschen Theater zu Prag stattgefundenen Aufführung. „Die Musik" II, 2, S. 151.

[8] Rob. Schumann als Opernkomponist. Die moderne Oper. Von Ed. Hanslick. Berlin 1875.

[9] Hanslick, Musikalische Stationen. Berlin 1880.

wie es mit Ihrer Dichtung steht"[1]. Er riet, den „unglücklich albernen" 3. Akt zu ändern; Schumann aber wurde böse und meinte, Jener wolle ihm nur seine allergrößten Effekte verderben. „Wagner", schrieb er am 2. Januar 1849 an Rietz, sei zwar ein „poetischer und überdem gescheuter Kopf", aber über das „eigentlich Musikalische" suche er stets hinwegzukommen. Wenn auch sein Ratgeber nach einer mit „peinlichsten Empfindungen"[2] erlebten Genoveva-Aufführung (Leipzig, 10. April 1875) gestand: „Ich für mein Teil ersah, daß ich Schumann von keinem Nutzen hatte werden können"[3], so ist doch die Berührung der Beiden, sowie Schumanns Studium der Holländer- und Tannhäuser-Partitur, die ihm der Autor bereitwilligst zur Verfügung stellte, nicht ohne Einfluß auf sein eigenes Werk geblieben, wie dies die deklamatorische Führung der Singstimmen, die thematische Arbeit und selbständige Orchesterbehandlung erweist.

2. Judith.

Hebbel erwähnt in einem Briefe vom 23. Juni 1858 an seine Frau eine Oper „Judith", die, wie er gelegentlich seines Aufenthaltes in Weimar, zur Darstellung seiner „Genoveva", im Liszt-Wittgensteiner Kreise erfahren, ganz nach seinem Werke gearbeitet und „demnächst" zur Aufführung komme. Eine Anfrage bei dem Weimarer Hoftheater ergab, daß ein solches Werk dort nie in Szene ging. In Frage kommende Opern waren: „Judith" von Emil Naumann (Dresden, 5. November 1858), A. von Serow (Petersburg, 18. Mai 1863), A. Fr. Doppler (Wien, 30. Dezember 1870) und Karl Götze (Magdeburg, 17. Februar 1887). Obgleich Karl Banck in der Vornotiz[4] zur Aufführung des Naumannschen Werkes behauptet, die Oper habe mit der Hebbelschen Tragödie nichts zu tun, sondern sei nach der biblischen Erzählung möglichst treu vom Komponisten bearbeitet, habe ich doch zum wenigsten einige Züge und darunter einen sehr wichtigen gefunden, die auf Hebbel hindeuten. Wie bei diesem schwört Holofernes dem Volke, das sich als letztes beuge, den Untergang. Sodann aber hat Naumann Judith quasi auch als

[1] R. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt von Dr. W. Altmann, Nr. 253. Leipzig 1905.

[2] Glasenapp, das Leben Rich. Wagners, Bd. V, Leipzig 1907, S. 175.

[3] Wagners „Ges. Schriften und Dichtungen", Bd. X: „Ueber das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen".

[4] Dresdener Journal Nr. 207 vom 8. Sept. 1858.

jungfräuliche Witwe gezeichnet. Ihr Verlobter Nathanael stirbt plötzlich im Tempel, kurz vor der Trauung. „Wozu leb' ich noch?" fragt sie Abra, die Freundin. Da wird Holofernes' Anmarsch gemeldet. Inmitten der wachsenden Not dämmert ihr die Erkenntnis, daß sie für eine große Tat aufgespart gewesen, und so weist sie auch Achiors Liebeswerben zurück, der wie Hebbels Ephraim Holofernes zu ermorden sucht. Judith verrichtet die Tat, ohne dafür — im Gegensatz zu Hebbel — mit ihrer Ehre zu bezahlen. Wie aus dem Letzteren bereits ersichtlich, hält Naumanns Werk sich im übrigen an die Schrift. Es sind zwei Schlüsse verzeichnet. Dem einen zufolge wird Judith nach der Tat von Achior übereilig aus Eifersucht erstochen, während sie in der anderen Fassung inmitten des Volkes triumphiert. Hebbelsche Namen finden sich nicht.

A. von Serows Oper, in russischem Originaltext, hat mit Hebbel keine Berührungspunkte. A. Fr. Dopplers Werk[1], das von Liszt in einem Briefe[2] vom 6. März 1858 als nach Irrfahrten in Weimar gelandet, erwähnt wird, erweckt durch diesen Hinweis zunächst die Vermutung das von Hebbel gemeinte Opus vor sich zu haben. Der Text folgt aber dem apokryphischen Buch und 4. Kapitel des Buchs der Richter. Zweifellos liegt in Karl Götzes „Judith"[3], große heroische Oper in 3 Akten, das zitierte Werk vor. Der Komponist, Weimarer von Geburt[4], war Schüler Liszts und 1855 Korrepetitor am dortigen Hoftheater. Seine Oper ist nachgelassen und mag, bevor sie in Magdeburg in Szene ging, schon in Weimar vorgesehen gewesen sein[5]. Das Personenverzeichnis trägt lauter Hebbelsche Namen, zum größeren Teil allerdings mit anderer Bedeutung. Judith hat eine Mutter Delia, Witwe des Hohenpriesters von Bethulien, bei Hebbel ist sie nur Samajas, Assads Freundes, Weib. Ephraim ist der Verlobte Judiths, bei Hebbel bewirbt er sich vergebens um ihre Liebe. Samuel, bei diesem ein „uralter Greis" und Mörder des Aaron wurde bei Götze zum Hohenpriester. Hosea, Ammon und Daniel sind zu Aeltesten der Stadt geworden, während Hebbel erstere nur als Bürger bezeichnet, Daniel aber die bedeutsame Rolle des blinden Stummen, der plötzlich als Prophet hervortritt, übertrug. Assad ist bei Götze Holofernes' Kämmerer, bei Hebbel Bürger von Bethulien und Daniels Bruder. Nur Judith, Holofernes und Achior treten uns in ihrer Funktion unverändert entgegen.

Die Handlung ist kurz folgende:

In Delias Hause wird Judith und Ephraims Hochzeitsfest gefeiert. Achior fordert als Abgesandter Holofernes' Bethuliens Unterwerfung. Die allgemeine Bestürzung legt sich, als Judith, die in ihrem Traum, wo ein von einem Löwen verfolgtes Reh bei ihr Schutz gesucht, den Fingerzeig Gottes erblickt, beschließt, an Holofernes ihre List zu versuchen. Sie geht ins feindliche Lager, erregt des Feldhauptmanns Gefallen, entbrennt aber

[1] Text von Mosenthal.

[2] Liszts Briefe (an die Fürstin Wittgenstein) IV, Leipzig 1900, S. 404. — Liszt nennt zwar nicht den Komponisten, doch zitiert ihn La Mara in der Fußnote.

[3] Text von Friedr. Mölle.

[4] Geb. 1836; gest. 14. Jan. 1887 zu Magdeburg. Kapellmeister und Komponist.

[5] Aus diesem Grunde, ihrer zeitlichen Entstehung, stelle ich sie auch hinter „Genoveva".

in heißer Liebe zu ihm. Ephraim unternimmt, als Spielmann verkleidet, einen Mordanschlag auf den Gefürchteten und wird nur durch Judiths Fürsprache begnadigt. In glühender Liebesnacht trennt sie dem schlafenden Holofernes das Haupt vom Rumpfe und kehrt, entsetzt über den Verrat ihrer Liebe, den ihr die Pflicht diktiert, gebrochen heim. Jubelnd empfangen, gibt sie sich in einem unbeachteten Augenblick den Tod.

Aus dieser Skizze ist zu ersehen, in welch bescheidenem Maße Hebbels „ganz nach meinem Stück" zutrifft. Bei Judith findet sich nur die Uebereinstimmung des Konflikts zwischen Liebe und Pflicht. Die Art seiner Ausgestaltung durch den Textdichter — ein Weib schlägt dem Heißgeliebten hinterrücks den Kopf ab — entfernt sich in seiner Scheußlichkeit weit von der Vorlage. Nichts von der beleidigten Frauenehre, die erst diesen furchtbaren Schritt begreifen läßt! Sodann fällt das Mysterium der Brautnacht fort, durch das sich doch Judith gerade als aufgespart für diese Mission hält. An seiner Stelle steht das schwächliche Traummotiv. Ephraim ist derselbe unmännliche Charakter wie bei Hebbel, Holofernes aber, wie die Kritik[1] treffend bemerkt, zum „etwas pessimistisch angehauchten, aber liebenswürdigen Kraftmenschen" geworden, „welchem man beinahe ein besseres Schicksal wünschen möchte". Der assyrische Feldhauptmann ist eine bedenkliche, Hebbels prahlerischer, sich unaufhörlich selbst bespiegelnder Holofernes eine unmögliche Opernfigur[2]. Seiner kraftstrotzenden, derb sinnlichen Natur ist nur brutalste Leidenschaft angemessen; ein liebesseliger Despot verliert sich unrettbar ins Komische. „Eine Königin erscheinst du meinem liebeskranken Sinn!" sagt er zu Judith. Noch zwei weitere Proben der in abgeschmackten Reimversen stehenden Dichtung, die Textentlehnungen aus der Hebbelschen Tragödie nirgends aufweist, mögen die Kluft zwischen beiden Werken dartun:

(Achior sagt im zweiten Akt zu Holofernes):

„Mein Feldherr, du weißt nicht allein zu siegen,
Nein, auch die Deinen köstlich zu vergnügen."

(Als Holofernes Ephraim zum Tode führen lassen will, meint dieser):

„Das ist mein einz'ger Wunsch und Wille,
Mein armes Volk — mein Liebesglück
Vergess' ich in des Grabes Stille,
Nicht beb' ich vor dem Tod zurück."

In ähnlicher Weise geht es von Anfang bis Ende. Der Zusammenhang beider Werke ist also ein ganz äußerlicher und ein weiteres Befassen damit daher überflüssig.

□□□□

[1] Magdeburger Zeitung, 19. Februar 1887.

[2] Ob die beiden nie aufgeführten, mir leider nicht erreichbaren Judith-Opern von M. Röder u. A. Richter (ca. 1875) etwas mit Hebbel zu schaffen haben, vermag ich nicht anzugeben.

3. Agnes Bernauer.

Ein Bühnenspiel in 3 Aufzügen.

Dichtung
(frei nach Adolf Böttger, Otto Ludwig und Friedrich Hebbel)
und Musik

von Felix Mottl. Wien, Albert J. Gutmann[1]. Dem erlauchten Herrscherpaare von Sachsen-Weimar JJ. Königlichen Hoheiten Großherzog Karl Alexander und Großherzogin Sofie in dankbarer Ehrfurcht zugeeignet.

Personen.

Ernst, Herzog von Bayern		Hoher Baß
Albrecht, sein einziger Sohn		Tenor
Marschall von Pappenheim	Ritter auf der Seite Herzog Ernsts	Baß
Wolfram von Pinzenau, Turnierherold		Hoher Baß
Eginhard v. Schwaben		(singt nicht)
Hanns von Hohenzollern		Tenor
Graf Törring	Ritter auf der Seite Herzog Albrechts	Hoher Baß
Otto von Bern		Hoher Baß
Frauenhoven		Tenor
Gundelfinger		Tenor
Graf vom Rhein		(singt nicht)
Der Bürgermeister von Augsburg		Baß
Kasper Bernauer, Bader in Augsburg		Hoher Baß
Raimund, sein Geselle		Tenor
Agnes, Bernauers Tochter		Sopran
Der Turmwart auf Schloß Vohburg		Hoher Baß
Ein Hauptmann		Hoher Baß

Ritter, Reisige, Knappen, Kammerfrauen, Söldner auf Vohburg.—
Bürger, Bauern.

Die Szene ist im ersten Aufzuge in Augsburg; im zweiten auf Schloß Vohburg, dann in Regensburg; im letzten Aufzuge in Straubing. — Zeit: im Jahre 1436 der christlichen Zeitrechnung.

Orchesterbesetzung: 3 Flöten (Pikkolo), 2 Oboen, 1 engl. Horn (abwechselnd mit 3. Oboe), 2 Klarinetten, Baßklarinette (abwechselnd mit 3. Klarinette), 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, 2 Harfen, 3 Pauken, Triangel, Rührtrommel, Große Trommel, Becken, Streichquintett. — Auf der Bühne: Trompeten und Rührtrommeln, (sehr stark besetzt) Stierhorn.

Klavierauszug vom Komponisten, Wien, J. Gutmann.

---

[1] Im Druck erschienen 1880.

Die Oper folgt in den Grundzügen der Handlung und Charakterbezeichnung Hebbel („Agnes Bernauer." Ein deutsches Trauerspiel in 5 Aufzügen. 1855[1]). Daneben sind aus Adolf Böttgers „Agnes Bernauer", Trauerspiel in 5 Aufzügen, Leipzig 1845 und Otto Ludwigs Fragment: „Der Engel von Augsburg", Trauerspiel in 5 Aufzügen 1856 f[2] psychologische Einzelheiten und, besonders aus ersterem, eine große Reihe Verse übernommen, die je nachdem sie in die Situation paßten, dort niedergelegt wurden. Der Ausgang des Böttger- und Hebbelschen Dramas — Albrecht bleibt am Leben — sagte Mottl nicht zu; er gestaltete ihn daher nach einer in den Fragmenten Ludwigs der 1858 bis 60 er Jahre gegebenen Anregung[3].

Der Inhalt der Oper ist folgender:

Im Tanzhause der Stadt Augsburg wird Herzog Albrecht nach ruhmvoll bestandenem Turnier festlich empfangen. Schwärmerisch berichtet er den Freunden von einem Mädchen, das er beim Ritt durch die Straßen an einem kleinen Fenster erblickt. Die erstaunten Fragen überhört er. Träumerisch vergleicht er sie mit des armen Heinrich Weib, das ihn von des „Tages Oede" geheilt, und beschließt, trotz aller Warnung, sie zu seinem Gemahl zu machen:

„Dich will ich finden, sollt' ich Straß' um Straße
Und Haus zu Haus dich suchen müssen,
Ich finde dich, sei du noch niedriger —"

(Ludwig, S. 149 und 150 wörtlich). Agnes tritt mit dem Vater ein (Hebbel, Akt I, Szene 18. Wörtl.: „Da ist sie!"). Schüchtern erwidert sie Albrechts Anrede. Seine Frage, ob ihr Herz noch frei, beantwortet sie treuherzig, Raimund sei ihr vom Vater zum Manne bestimmt (Ludwig, S. 154 u. 155 meist wörtl.). Als er meint, ob sie ihn lieben könne, eilt sie erschrocken davon. Traumverloren steht er noch (Ludwig, S. 157, „So würzt die Blum'", usw.), da naht Herzog Ernst, vom Volke freudig begrüßt (Mottl). Er verkündet, daß er für Albrecht mit Erfolg um Elisabeth von Braunschweigs Hand geworben und gibt dem Bestürzten auf, morgen dorthin zu ziehen (Mottl).

Die nächste Szene zeigt uns Agnes, die bei der Kunde schmerzvoll vom Feste geflohen, weinend in ihrem Gärtchen. Es ist Abend. Albrecht und Törring kommen vermummt. Letzterer soll sogleich einen Priester suchen, um die Trauung vorzunehmen (Hebbel, Akt II, Szene 9 und 10). Der Herzog beruhigt das Mädchen mit dem Gelöbnis seiner Treue und weiß auch ihre Bedenken wegen Ernsts Zorn zu zerstreuen (Böttger, Akt I, Szene 2, mit wörtl. Uebernahme von S. 16, 17, 23—25). Vergebens warnt der alte Bernauer: „Und gält's den Tod. Ich muß!" ruft sie (Hebbel). Törring meldet, der Priester harre; so segnet der Vater die Beiden und geleitet sie in die nahe Kapelle. Raimund bricht auf nach

[1] Bd. III der Wernerschen hist.-krit. Ausgabe.
[2] Otto Ludwigs gesammelte Schriften, IV. Band, Leipzig 1891.
[3] vgl. Julius Petri, der Agnes Bernauer-Stoff im deutschen Drama. Diss. S. 39 bis 41 und 44.

Schloß Vohburg, dem künftigen Aufenthalt des Paares, „daß doch eine treue Seele in der Näh' ihr sei." (Ludwig, S. 169.)

Der zweite Akt führt uns nach Vohburg (Szene 1 meist wörtlich n. Böttger, Akt II, Szene 2. Die zweite Szene nur im Anfang n. Böttger, Akt III, Szene 1, S. 86—90; im weiteren Verlauf, wie die ganze dritte n. Hebbel). Albrecht nimmt Abschied um zum Regensburger Turnier zu ziehen. Agnes ist traurig und von bangen Ahnungen erfüllt. Er spricht ihr Trost zu, gelobt bald wiederzukehren und läßt den treuen Törring zu ihrem Schutze zurück, denn Herzog Ernst, dessen Bote er, gedrängt, sich wegen des Braunschweiger Verlöbnisses zu entscheiden, abends zuvor abgewiesen, ist zu fürchten (Hebbel, Akt III, Szene 12). Agnes sieht den Davoneilenden nach (Böttger, w. S. 89 und 90). Aus ihrem trüben Sinnen weckt sie Raimund, den sie als Bote aus der Heimat freudig willkommen heißt. Aber er bringt trübe Kunde, der Vater ist gestorben (Zusatz Mottls) und hat im Fieberwahn eine böse Vision, Agnes auf der Donaubrücke, gehabt (Mottl). In heftigem Schmerze will sie sogleich zu seinem Grabe aufbrechen, da stößt der Turmwart ins Horn: Herzog Ernsts Söldner stürmen die Burg. Törring sammelt die Streiter, heftig entbrennt der Kampf. Bald ist die Brücke nicht mehr zu halten, Agnes soll mit dem Turmwart fliehen, weigert sich aber. Mächtig kämpft Törring gegen die andrängenden Scharen; aber er fällt, und Marschall von Pappenheim dringt mit Uebermacht herein. Er verlangt, Agnes solle Albrecht entsagen und erklärt sie, als sie ablehnt, für gefangen (hier kleine Einsprengungen aus Böttger, S. 91). Wütend stürzt sich Raimund auf den Sprecher, aber er wird niedergestoßen (Mottl) und Agnes fortgeführt.

Die nächste Szene, mit zahlreichen von Böttger übernommenen Versen (Akt II, Szene 3), spielt auf dem Turnierplatz. Herzog Ernst, Ritter und Volk sind versammelt, der Kampf beginnt. Eben wollen Hohenzollern und der Graf vom Rhein in die Schranken, als Albrecht erscheint und den Vortritt verlangt. Zurückgewiesen, wegen ehrlosen Lebens mit einer Bürgerdirne, beteuert er Agnes als sein Gemahl hoch und wert zu halten und verkündet sie als Herzogin nach Straubing führen zu wollen (Böttger, wörtl. S. 59 u. 60). Da erfährt er ihre Gefangennahme. Aufflammend schwört er, und müßte es über Leichen und seines Vaters Haupt hin sein, sie zu finden, Bürger und Bauern ruft er zum Beistand auf (wörtl. Anklänge an Hebbel, III. Akt, Ende). Unter Getümmel, während das Volk ihm zujubelt, fällt der Vorhang.

Im III. Aufzug, der sich auf Hebbel, Akt V, Szene 2 und 3 und Böttger, Akt IV, Szene 2 aufbaut, treten wir in Agnes' Kerker zu Straubing. Schlaflos verstrich ihr, von schrecklichen Gedanken gequält, die Nacht (Böttger, wörtl. S. 103—105). Der Morgen dämmert, als Herzog Ernst erscheint. Er verlangt nochmals, sie solle dem Thronerben entsagen, nur dies könne sie vom Tode retten (Böttger, wörtl. S. 108—110). Schon drängt an der Brücke das Volk, wo der Henker sein Opfer erwartet. Aber Agnes bleibt standhaft. Der Herzog geht, Wachen und der Richter betreten die Zelle. In furchtbarster Erregung sinkt sie in die Knie, betet (Böttger, wörtl. S. 125/126) — — da stürzt mit gezogenem Schwerte Albrecht, gefolgt von Frauenhoven und Gundelfinger, herein. Mit einem Aufschrei liegt sie an

seiner Brust. Hastig naht Otto von Bern, Pappenheim mit Kriegern ankündigend. Albrecht ersticht den Marschall, wird aber nun von allen Seiten bedrängt. Heldenmütig kämpfen die Freunde an seiner Seite. Bern fällt. Da bricht auch Albrecht, zu Tode getroffen, zusammen und Agnes wird fortgeführt. Frauenhoven meldet am Fenster den schrecklichen Verlauf. Albrecht wird bewußtlos. Klagend steht Herzog Ernst bei dem Sterbenden, von dem er nach dem Versprechen Beide gemeinsam zu bestatten, Verzeihung erhält. In einer Vision erscheint jenem, von lichten Wolken umgeben, Agnes mit dem Friedenspalmenzweig und löst seine Seele vom irdischen Sein.

Der Agnes Bernauer=Stoff ist zweifellos ein für musikalische Behandlung sehr geeigneter. Freilich muß das Historische zurückgedrängt und das Reinmenschliche in den Vordergrund gerückt werden. Eine Liebe über Grab und Tod hinaus, ein Herzensbund, der im Kampfe mit feindlichen Mächten äußerlich unterliegt, innerlich jedoch siegreich triumphiert, was käme der Musik mehr entgegen? Ludwigs Bearbeitung vom Jahre 1856 ist verfehlt. Er sucht Agnes absolut eine Schuld aufzubürden. Sie gewinnt Albrechts Liebe durch Betrug, zeigt sich als eitles, nach der Herzogswürde trachtendes Geschöpf, und dieser wiederum stellt „Proben" an, um hinter ihre Schliche zu kommen. Neben dem äußeren also ein innerer Konflikt. Das Stück läuft auf eine Ehetragödie hinaus, entfernt sich weit von der in dem einfachen Vorgang liegenden Tragik. Mottl konnte wenig mehr als die Bankettszene des ersten Aktes gebrauchen, wo die Liebenden sich kennen lernen und Agnes durchaus sympathische Züge trägt. Den Wohlklang der Sprache, den reichen lyrischen Gehalt dieses Teils mochte er sich für die analoge Szene nicht entgehen lassen. Freilich kamen damit zwei rechte Ungereimtheiten in den Text. Zuerst: Wie paßt der Hinweis auf den armen Heinrich hierher? Er ist nur im Rahmen der Vorlage zu begreifen! Dort vergleicht Albrecht sich mit dem aussätzigen Ritter, da es ihm, durch seine Kränklichkeit in den Kinderjahren, den Mangel körperlicher Vorzüge, den Treubruch seiner ersten Braut in seinem Selbstvertrauen erschüttert, vor allem darauf ankommt, um seiner selbst, nicht des Herzogsmantels willen geliebt zu werden. Dem Helden, als der er uns bei Mottl entgegentritt, steht das natürlich nicht an. Und dann: Albrecht hat bei Ludwig Agnes vor dem Bankett „ausgestreckt" und „hingegossen" in dem dem Genoveva=stoff entnommenen Zauberspiegel erstmalig gesehen. Die Verse:

„Dich will ich finden, sollt' ich Straß' um Straße
Und Haus zu Haus dich suchen müssen"

passen daher in der Oper, wo er sie bereits an einem „kleinen Fenster" erblickt, ihren Aufenthalt also schon kennt, nicht.

Bei Böttger ist Albrecht der Held, der edle ungestüme Jüngling, der die Geliebte gegen alle Anfeindungen schützt; Agnes ein einfaches, gutherziges Bürgerkind, das, von inniger Liebe zu dem Herzog ergriffen, doch nur zaghaft und angstvoll den bedeutsamen Schritt tut. In ihre neue Würde weiß sie sich mit schlichter Hoheit zu schicken. Um die Versöhnung zwischen Vater und Sohn, jene Unbegreiflichkeit am Ausgang[1] zwanglos

[1] bekanntlich aber historisch, wahrscheinlich durch Vermittlung des Kaisers erfolgt. Albrecht heiratete dann die Prinzessin Anna von Braunschweig.

zu ermöglichen, schiebt Böttger den Kanzler vor, der aus persönlichem Haß gegen Albrecht und beleidigtem Stolze — seine Liebesanträge werden von Agnes zurückgewiesen — absichtlich Ernsts Befehl diese dem Kloster zuzuführen, mißversteht und sie ertränken läßt. Nach vollbrachter Gewalttat erscheint Albrecht. Er übergibt den Elenden der Rache des Volkes und verzeiht dem Vater. Abgesehen von diesem nicht haltbaren Notbehelf, denn Agnes darf, als Opfer für Bayerns Wohl, nicht durch private Intriguen zu Grunde gehen, der nicht immer befriedigenden Charakterzeichnung und Motivierung, hat diese Fassung gegen Ludwig also entschiedene Vorzüge. Dem Tondichter aber kommt sie außerdem entgegen durch ihre oft wundersame tief empfundene Sprache. Große Partieen scheinen geradezu daraufhin angelegt, komponiert zu werden, wie die Gartenszene des ersten Aufzuges, die zweite und dritte des nächsten, der Abschied im dritten, die erste Szene und Vieles der zweiten des 4. Aufzuges und der hochpoetische Schlußmonolog Ernsts. Mottl hat sich denn auch diese Schönheiten zu Nutzen gemacht.

Und Hebbel? Mit kräftigen Strichen stellt er die Tragödie vor uns hin. Der große dramatische Zug, die scharfsinnige Motivierung, lebensvolle Charakteristik und feinsinnige Umweltzeichnung erregen unsere Bewunderung.[1] Auch bei ihm wird Agnes, der Ueberlieferung getreu, zu einer unserem Herzen tief sympathischen Figur. Wie schlicht und rein ist ihr Empfinden, wie bescheiden und wie dankbar empfängt sie ihr junges Glück. Hebbel vertieft gegen Böttger das Seelische noch um ein Bedeutendes. Sie ist von Anfang an, wie Bulthaupt sagt[2], auf einen Ton der Trauer und des Todes gestimmt und trägt ihre Schönheit still wie einen Fluch. Ihr Untergang, nachdem alle Möglichkeiten einer anderen Lösung erschöpft, erfolgt durch Staatsgewalt, als deren sichtbarer Vertreter Herzog Ernst erscheint. Wie alle andern Personen will er ihr im Grunde persönlich wohl. Nur um dem Lande den Frieden zu erhalten, Bürgerkriege zu verhüten, denn Albrecht ist der einzige rechtmäßige Erbe, greift er zum Aeußersten, wobei er nicht nur Agnes, sondern auch seinen Sohn, dransetzt. Es ist „die Tragödie der unbedingten Notwendigkeit" wie sich Hebbel ausdrückt. Albrecht in wahnsinnigem Schmerz um die Geliebte, soll am Schluß einsehen, daß es sich um die Pflicht des Individuums der Gesamtheit gegenüber handelt, „daß es Momente gibt, wo das positive Recht zurücktreten muß". Das sind nun aber doch für das Drama recht nüchterne Erwägungen, die den bisher gespannt folgenden Zuhörer bis ins Mark erkälten. Wir sollen begreifen, daß Staatsinteressen vor menschlicher Gerechtigkeit rangieren, daß unsere Empfindungen, unser heiligstes Fühlen und Denken vor ihnen nichts zu bedeuten haben Und Albrecht begreift es! —

Mottl schreckte erfreulicherweise nicht davor zurück, den geschichtlichen Ausgang zu ändern: Der Herzog verteidigt die Geliebte, bis er am Boden liegt, stirbt ihr heldenhaft nach. Aber er ist nur halben Weg gegangen. Sterbend reicht dieser dem Vater die Hand! Das empört unser Innerstes bis ins Tiefste, stehen wir doch noch ganz unter dem

[1] Robert Schumann war von dem Drama, das Hebbel ihm sandte, ergriffen. Er erbot sich Debrois van Bruyck zur Aufführung seiner Agnes Bernauer-Ouvertüre behilflich zu sein. Näheres: „Hebbel in der Musik."

[2] Dramaturgie des Schauspiels von Heinrich Bulthaupt. Oldenburg und Leipzig 1908.

Eindruck der letzten grauenvollen Vorgänge. Herzog Ernst, mild, wie er uns in der Oper, besonders im letzten Akt entgegentritt, mochte Mottl diese Versöhnung nicht versagen. In dessen Zeichnung aber liegt der Fehler. Der Komponist versäumte es, diesen Repräsentanten des ganz abstrakt mit „Donner und Blitz" im Hintergrund stehenden Reiches aus dem „Zeiger einer exakt gehenden Uhr"[1], in einen Gegner zu wandeln, dessen Widerstand, dem Bedürfnis des musikalischen Dramas gemäß, und wie die Kritik ganz richtig hervorhob[2] bis zum Ende scharf und mit der Kraft von Naturgewalten hervorgetreten wäre. An diesem Mangel und dadurch fehlender Anschaulichkeit der wirkenden Kontraste leidet die ganze große Szene 2 des letzten Aktes (erst Pappenheim bringt den lebendigen Gegensatz), wo Ernst sich mit dem Schicksal entschuldigt und durch Zwischenbemerkungen: „So gnad' Euch Gott!", „Und gnädig Euch in dieser Stunde sein" seiner weichen Trauerstimmung Ausdruck gibt.

Gute Bekannte von Hebbel her grüßen uns auch in dem würdevollen Bürgermeister, Frauenhoven, dem männlichen, Albrecht und Agnes unwandelbar ergebenen Törring, dem etwas Ludwigisch gefärbten treuherzigen Raimund-Theobald, dem kriegsharten Pappenheim und biederen alten Bernauer, nach Böttger einen Schein weicher gehalten. Otto von Bern ist von der gegnerischen Seite in Albrechts Freundeskreis versetzt; als Turnierherold finden wir Wolfram von Pinzenau wieder.

Betrachten wir den Text als Ganzes, so muß gesagt werden, daß sich Mottl zuviel nur zum Dolmetsch seiner drei Vorbilder machte, den Gesamtstoff, wie es erforderlich gewesen, nicht genügend von innen heraus verarbeitete, mit Eigenem, Persönlichem durchdrang. Nicht überall herrscht die wünschenswerte Einheitlichkeit, wovon die erwähnte Arme Heinrichs-Episode sowie der Beginn des 2. Aufzugs beredtes Zeugnis ablegen. Es berührt dort doch recht sonderbar, daß Albrecht bei seinem Ausritt zum Turnier vor Freude „das Herz im Leibe hüpft" wo er sich der Gefahr, in der er Agnes zurückläßt, wohl bewußt. Im übrigen bewies Mottl bei der Zusammensetzung und Gliederung eine geschickte Hand und den Blick für das dramatisch Wirksame. Das gegenseitige Liebesgeständnis (Akt I, Szene 7), der Abschied in Vohburg, mit der vortrefflichen Steigerung, daß Raimund in den Trennungsschmerz noch die Kunde von des Vaters Tod hineinträgt, der Sturm auf die Burg, Törrings und Raimunds Heldentod, endlich Albrechts Erscheinen im letzten Augenblick sind ergreifende, fesselnde Momente. Fraglich bleibt immerhin, ob eine Liebe, wie sie hier aus kleinsten Anfängen heraus geschildert wird, in so kurzer Zeit derartig (vgl. Akt I, Szene 6) erstarken kann. Und der Schluß! Zwar mildert der Autor, indem Agnes nicht hinuntergestoßen wird, sondern freiwillig in die Wogen springt, daß aber Albrecht, mit der Todeswunde am Boden, von dem Freund am Fenster den Verlauf der Hinrichtung erfährt, ist grauenvoll und entsetzlich. Mottl kam wohl durch Böttger darauf, wo der treue Baldeck von dem Kanzler gezwungen wird, den Vorgang mit anzusehen. Doch wie sträubt sich dieser!

„Ich wär' ein Tier, säh' ich den Greuel an . . .!"

[1] Kuh, Biogr. II.
[2] Weimarer Zeitung „Deutschland" vom 3. April 1880.

schreit er auf. Es ist durchaus nicht nötig, wie dies **Dr. von Bamberg** in seiner Besprechung meint[1], Agnes' Ende unhistorisch zu ändern, aber Albrecht muß **sofort** sterben, muß bei Agnes' Wegführung tot zusammensinken. Den Ausgang braucht uns Keiner zu berichten, unser geschichtliches Wissen kommt uns zu Hilfe, und auch der Nichteingeweihte wird in seiner Phantasie ergänzen können. Hier heißt es nur: **Vorhang**, mit leidenschaftlichem, unseren Empfindungen Rechnung tragenden Orchesterschluß.

Die **Musik** folgt den Wagnerschen Stilgesetzen, bedient sich des Leitmotivs. Der Oper geht ein Vorspiel voraus. Reges Leben pulsiert bei Eröffnung der Szene. Der Empfang Albrechts und später Ernsts ist mit glänzenden Farben, wenn auch allzu konventionell gezeichnet. Hier findet ein stolzes Thema, das Ritter-Turniersymbol (1) Verwendung. Mottls Begabung für schlicht-edle Melodik, der wir im Verlauf des ganzen Werkes begegnen, zeigt sich schon in der Ansprache des Bürgermeisters mit dessen schöngeschwungener Cantilene:

„Ganz Augsburg‿hör's und stimm' mit ein"

usw. . Bei Albrechts Dank („Wer solch ein Bild") erscheint in der Klarinette zum ersten Mal sein Liebesmotiv (2). Dieses, wie das liebliche Thema von Agnes' Unschuld (3) begleitet seinen Bericht vom Erschauen der Geliebten und leuchtet im vollen Orchester auf, wenn sie in den Saal tritt. Der anschließende Dialog gehört zum Schönsten der Partitur: Albrechts Glut, Agnes' Schüchternheit und Naivität (man beachte: „Doch Vater sagt, der Raimund würd' mein Mann") sind glücklich getroffen und originell erfunden.

Bei Herzog Ernsts Mitteilung, daß er für den Sohn die Braut gewählt (Orch. Part. S. 105, Klav. Ausz. S. 52), ertönt in der Oboe das Hindernismotiv (4), das dann in die Singstimme übergeht und vom Chor wiederholt wird. Albrechts Seelenkampf und der Jubel des Volkes kontrastieren lebhaft. Ein erregtes Zwischenspiel führt, thematisch fortleitend, bei geschlossenem Vorhang zur 6. Szene hin, die leidenschaftlich, mit dem sequenzartig aufsteigenden Hindernismotiv, eröffnet wird. Agnes' Schmerz: „Vermählt! Er wird vermählt!" bricht sich in elementarer Weise Bahn. Freilich steht man, worauf schon bei der Textbesprechung verwiesen, mit Erstaunen solchen Aeußerungen einer Liebe gegenüber, die in der Festszene doch kaum als zarte Blüte zu sprießen begonnen. Auch die vorangegangene Musik vermag diese Lücke nicht zu schließen. Des Mädchens Hingebung findet in einer sanften Melodie (5), die später ekstatisch gefärbt, in weitgeschwungenen Linien bedeutendere Gestalt annimmt, ihren Ausdruck. Bei Albrechts Entschluß, die Geliebte zu seinem ihm ebenbürtigen Weib zu machen, stimmen die Holzbläser erstmalig das feierliche Symbol der Herzogswürde (6) an. Von großer Nüancirungsfähigkeit und bewundernswürdigem Flusse ist die der Liebenden Gefühle zum vollen Ausströmen verhelfende Musik des Folgenden. Wenn auch in Tristanstimmung befangen, kann man die für ein dramatisches Erstlingsopus reich verfügbaren Mittel nicht verkennen. Aber auch eigene Töne finden sich. Es sei nur auf den wundervollen Zwiegesang: „Der Allgewalt'ge, er bindet uns're

[1] „Deutschland".

Herzen“ (7) hingewiesen. In die Warnungen des alten Bernauer klingt das Unheilmotiv (8) hinein. Sehr fein sind die verschiedenen Empfindungen der drei Menschen gezeichnet: Ernst und bang der Vater, leidenschaftlich, entschlossen die Tochter, stolz und zuversichtlich der Herzog. Der Gang zur Kapelle, mit der prächtigen Verarbeitung des Herzogmotivs (6), Raimunds Abschied (man beachte seine träumerische, ihn gut charakterisierende Tonfolge 9) sprechen musikalisch warm zu Herzen.

Der zweite Aufzug wird mit dem Symbol der Herzogswürde eingeleitet. Der Trennung der Gatten gewann der Tonsetzer manch stimmungsvollen Zug ab. Die Schilderung des Ausritts baut sich auf Turnier- und Herzogmotiv, denen kriegerische Trompetenfanfaren beigemischt, auf. Raimunds Erzählung vom Tode des Vaters, seinem letzten Gedenken Agnes', sehr schön durch ihr Unschuldsymbol (3) in den Geigen eingeleitet und der Vision mit dem ahnungsvollen: „Vielleicht folgt balde sie mir nach“ verdient hervorgehoben zu werden. Die Erstürmung der Burg ist mit drastischen aber stereotypen Orchesterklängen, in die Agnes', Raimunds, Törrings und des Turmwarts Stimmen nebst den Chören hineinklingen, gezeichnet. Hier tritt das Stierhorn in Aktion. Dumpfes Streichertremolo begleitet des Marschalls Worte. Bei Raimunds Tod stimmt das Engl. Horn wehmütig die frühere Weise: „Um nach langer Trennung wieder den so Teuren zu begrüßen“ an, worauf sich Agnes stolz mit dem im vollen Orchester erstrahlenden Motiv der Herzogswürde anschickt den Siegern zu folgen. Ein längeres Zwischenspiel, in dem die Stimmung zunächst nachhallt, führt mit Liebesmotiv- (2) und Unheilklängen zu der durch Fanfaren angekündigten Turnierszene, die sich beim Ertönen eines auf 1 aufgebauten Marsches öffnet. Vier Bühnentrompeten begleiten die ritterlichen Vorgänge. Albrechts Erscheinen ist gut vorbereitet, Anklage und Verteidigung nach Wagnerscher Art mit entsprechenden Steigerungen durchgeführt. Der Schwur, außerordentlich dramatisch, ist harmonisch und deklamatorisch mit großem Geschmack behandelt. Auch der Ausgang: Die offene Empörung, entbehrt nicht des nötigen Nachdrucks. Hebbels:

„Bürger und Bauern heran!“

vom übermäßigen Quintsextakkord über D-dur-Quartsext und -Dominante zum Trugschluß auf „es“ geführt klingt tumultuarisch unter dem Drohen des Unheilmotivs aus.

Der dritte Aufzug wird durch ein längeres mit dumpfen Pauken, Pizzicato und tiefen Streichern („Der Allgewalt'ge“) beginnendes Vorspiel eingeleitet. Auch musikalisch kommt die Agnes-Ernst-Szene nicht zur Geltung, es fehlt der Höhepunkt, der die Wage mit Entschiedenheit zum Sinken bringt. Ein Moment von gewaltiger Dramatik ist naturgemäß das Erscheinen Albrechts. Mottl ist der Gefahr mit orchestralen Mitteln gleich zu stark aufzutragen und dadurch die Singstimmen zu decken, entgangen. Die Posaunen treten erst ein paar Takte später hinzu. Dabei ist die Wirkung packend und dem Ueberschwang der Gefühle Rechnung getragen. Bis zum Eintritt der Katastrophe bleibt das Orchester unausgesetzt in Bewegung. Dann bricht es bis auf wenige Instrumente plötzlich ab und von fern klingen Trommelwirbel herüber. Der Schluß, mit Albrechts

wundersamem: „Ehrt meinen Willen" und: „Auf uns're Gruft heb' sich ein Bild von Stein" (Böttger) ist von tiefster Empfindung durchströmt. Die Apotheose endet, versöhnend, mit dem Liebesmotiv.

Ich habe, dem Wunsche des Komponisten zufolge, der heute einen vom damaligen abweichenden Standpunkt vertritt, mir einige Beschränkung auferlegt. Die Musik hält sich im Ganzen noch zu sehr im Banne Wagners, und das mag dem Werke die Lebensfähigkeit, die nach der im Weimarer Hoftheater von Publikum und Kritik[1] sehr beifällig aufgenommenen Uraufführung am 28. März 1880[2] zu erwarten stand, entzogen haben.

Die Annahme des Werkes hatte der damals noch nicht 24jährige Autor Liszt zu danken, mit dem er ein Jahr zuvor bekannt geworden. Der Meister wohnte im Frühjahr auf der Durchreise in Wien einer vom Richard Wagner-Verein ihm zu Ehren veranstalteten Soirée bei, wo Mottl das Orchester dirigierte. Schon im Juli schrieb er an Adalbert von Goldschmidt[3]: „Selbstverständlich werde ich die Oper von Mottl hier zur Aufführung in nächster Theatersaison besonders empfehlen" und legte einen Brief[4] an diesen bei folgenden Inhalts:

„Sehr geehrter Herr! An Ihrer Agnes Bernauer nehme ich ungemeines Interesse. Beim Durchlesen der Partitur mit meinem opernerprobten Freund Lassen (seit nahezu 20 Jahren Weimar'scher Hoftheater-Kapellmeister) bemerkten wir, daß manche Erleichterungen, resp. Weglassungen in der Instrumentation zu wünschen wären. Hörner, Posaunen und selbst englisch Horn und Baß-Klarinette gravieren öfters mehr die Sänger als sie diese stützen. In den Proben wird sich am besten das richtige Maß erweisen.

Zunächst senden Sie das Textbuch der „Agnes Bernauer" an Baron von Loën, Intendant des Großherzoglichen Hoftheaters, Weimar. Ich versicherte ihn, daß unter den vielen eingesandten neuen Opern die Ihrige den Vorzug verdient.

Hoffentlich geht die Aufführung nächsten Winter von statten. Dann kommen Sie ein paar Wochen hierher. Der Klavierauszug ist unentbehrlich, denn wenige der fungierenden Kapellmeister dürften sich bequem in Ihrer Partitur ein- und ausfinden."

Auf Großherzog Alexanders Einladung kam der Meister zur ersten Wiederholung am 4. April[5] von Pest herüber. Er schrieb danach an die Fürstin Wittgenstein:

„L'opéra de Mottl, „Agnes Bernauer" a rencontré ici un de ses premiers succés — qui en présagent d'autres plus complets. Parmi les très jeunes compositeurs, Mottl me paraît des plus doués et des plus remarquables."[6]

---

[1] Vgl. „Deutschland" vom 3. und 10. April 1880, sowie „Weimarische Ztg." vom 28. März d. gl. Jahres.

[2] Kapp gibt in seiner Lisztbiographie irrtümlich 1879 an. – Die Aufführung war trefflich. Milde sang den Albrecht, Scheidemantel den Törring.

[3] Wiener Komponist, geb. 1853.

[4] Liszts Briefe VIII, Nr. 349.

[5] Eine weitere fand erst am 13. Oktober statt. Zu anderen Aufführungen kam es bis heute nicht.

[6] Briefe Liszts (an die Fürstin Wittgenstein) VII, Nr. 278. Vgl. auch Nr. 273, 275, sowie im Briefw. mit Großherzog Alexander Nr. 166, 198 und 199.

Liszts Interesse für jedes ernste und von wirklicher Begabung getragene Streben hatte sich also wieder einmal in schönster Weise geoffenbart. Vielleicht, und es ist sehr wahrscheinlich, ließ ihn auch das Andenken seiner Freundschaft mit Hebbel dem Stoff von vorne herein mit größerer Sympathie begegnen. Vergessen wir ferner nicht seine Anteilnahme an Ludwigs Wirken! So konnte die musikalische Welt die interessante Tatsache verzeichnen, daß zwei, in ihrem Schaffen, trotz gewisser Berührungspunkte, gemeinsamen Zielen, auseinandergehende Dichter, die, wie in der Einleitung angeführt, eigentliche „Antiwagnerianer“ waren, unter dem Szepter eines echten Wagnerianers vereinigt wurden.

4. Der Rubin.

Musikalisches Märchen in 2 Aufzügen mit Benutzung des gleichnamigen Märchenlustspiels von Fr. Hebbel von Eugen d'Albert.
Leipzig, Breitkopf & Härtel.[1]

Personen.

Kalif	Bariton
Vezier	Baß
Kadi	Tenor
Asaf, ein Jüngling . .	Tenor
Hakam, sein Kamerad . .	Bariton
Irad, ein Greis . . .	Baß
Rustan, Henker	Tenor
Soliman, Juwelier . . .	Bariton
Bedura	Sopran

Gefolge des Kalifen, des Veziers und des Kadi, Gefangene, Musikanten, Volk, Sklaven und Sklavinnen.

Schauplatz der Handlung: Bagdad.

1. Aufzug: Offener Platz mit Moscheen und Magazinen.

2. Aufzug:
a) Unterirdische Grotte.
b) Eine Straße.
c) Die Gärten des Kalifen am Tigris.

Orchesterbesetzung: 3 gr. Flöten (die dritte mit Piccolo wechselnd), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, 3 Pauken, 1 Triangel, 1 Paar Becken, 1 große Trommel, 1 Rührtrommel, 1 Glockenspiel, 1 Tamtam, Harfe, Streichquintett. Dazu auf dem Theater: 3 Tromp., 3 Pos. (möglichst zu verstärken).

Klavierauszug vom Komponisten, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Hebbels Märchen-Lustspiel geht auf ein persönliches Erlebnis zurück. Bei einem Spaziergange ward sein zufällig über den Boden hinschweifender Blick von dem Blitze eines funkelnden Steines getroffen. Als er ihn aufhob, kam ihm die Idee, welch wunderbares Motiv sich zu einer Reihe von Konflikten ergeben würde, wenn in diesen Stein eine Jungfrau gebannt wäre, die nur dadurch erlöst werden könne, daß der Besitzer, ohne von der Bedingung Kenntnis zu haben, sich freiwillig desselben entäußerte;

[1] Im Druck erschienen: 1893 Klavierauszug und Textbuch, 1894 Partitur und Chorstimmen sowie das Vorspiel in Partitur und Stimmen. Dem Jahr 1895 verdanken wir einen Sonderabdruck „Erzählung Asafs" und „Zwiegesang Asafs und Beduras" im Klavierauszug, sowie das Vorspiel zweihändig vom Komponisten und vierhändig von Ph. Scharwenka.

wenn er aber andererseits sich gerade um keinen Preis davon trennen wolle, da er sich durch eine rätselhafte Macht — die Wirkung des verzauberten Wesens — zu ihm hingezogen fühle. Ein schon dem Tagebuch im November 1836 anvertrauter Gedanke: „Wirf weg, damit du nicht verlierst! ist die beste Lebensregel" ergab dann den Kern des Märchens und wurde auch für seinen Ausgang maßgebend. Zwölf Jahre später kam Hebbel auf die Idee, diesen Stoff zu dramatisieren. Schon nach der Konzeption desselben schrieb er am 11. April 1837 an Elise Lensing[1], daß die Idee „sich herrlich für eine Oper eignen möchte." Er fühlte also, daß sich der Musik hier ein dankbares Feld böte. Aber er wartete nicht, bis sich ein Komponist gefunden. Er erkannte nicht, daß nur die musikalisch-dramatische Behandlung dieser Materie zu wirklichem Leben verhelfen könne. Hebbels Lustspiel erlitt bei seiner Uraufführung am 21. November 1849 im Wiener Hofburgtheater ein klägliches Fiasko. Der Autor kam in einem Brief vom 9. August 1852 an Saint René Taillandier[2] in Montpellier auf das traurige Factum zurück und bemerkte, der Grund liege, neben der vielleicht zu starken Konzentration zum Teil, wie die Kritik angeführt, darin, daß „die für märchenhafte Darstellungen unentbehrliche Musik" ausgeschlossen gewesen. Dann aber sei auch das in den letzten Akt hineinspielende Politische[3] verantwortlich zu machen. Wenn wirklich die von Assad am Schlusse ausgesprochene Amnestie angesichts der damaligen politischen Lage des Reiches als prätentiöse Demonstration aufgefaßt werden und Opposition herausfordern konnte, so glaube ich doch nicht, daß das Mißverstehen einer solchen Episode entscheidend für das Schicksal des Stückes gewesen sein kann. Andererseits ging es aber mit Musik in Szene! Kapellmeister Titl hatte auf Holbeins Veranlassung eine, wie Hebbel in seiner am nächsten Tage erschienenen Autokritik[4] anführte, „ebenso liebliche, als charakteristische Musik" hinzugefügt.[5] Es ist aber ein großer Unterschied, ob zu einem Stücke, wie diesem, irgend welche Musik geschrieben wird, die einzelne Partieen dem nüchternen Zusammenhang ihrer Umgebung entziehen sollen, oder ob das Ganze, im Sinne des musikalischen Dramas gleichmäßig in die mystische Sphäre dämmernden Helldunkels gerückt wird. Im ersteren Falle treten die Bilder der realen Welt nur um so schärfer hervor. In Hebbels Lustspiel, wo der Satyre und dem Bizarren ein so breiter Raum gewährt ist, löst das Zarte und Wunderbare sich in erschreckender Weise aus dem Rahmen der Gesamtheit, und die Musik unterstreicht nur diese Kontraste. „Ob ich nicht doch im „Rubin" eine Granate in einen Rosenkelch hineingelegt habe?" meinte später der Dichter[6] und Kuh sagt: „In sein Märchenlustspiel fällt eine

---

[1] Hebbels langjährige, opferwillige, treu fürsorgende Hamburger Freundin.
[2] Franz. Literarhistoriker und Philosoph. Hebbels Briefe, Band VIII, Nr. 922.
[3] Vgl. Krumm, Rede zur Enthüllung des Hebbel-Denkmals in Wesselburen. Kiel und Leipzig 1888. Verlag Lipsius und Tischer. S. 9.
[4] Hebbels Werke Bd. 11, S. 302 ff. Sie brachte ihm bekanntlich das boshafte Gedicht: „Gott Hebbel an das dumme Publikum" ein.
[5] Diese, im Wiener Hofburgtheater als Manuskript noch vorhandene Musik, ist abschriftlich in meinem Besitz und wird, wie die anderen Titlschen Hebbel-Kompositionen in meiner Arbeit „Hebbel in der Musik" eingehend besprochen. Sie besteht aus Ouvertüre, 1 Marsch, 3 Melodramen, 3 Aktschlüssen und 2 Entr'acts.
[6] Tagebuch III, Abschn. 4777.

Taghelle hinein, welche der ethnographischen Wirklichkeit entspricht, da in Bagdad ein stetig grelles Licht die Augen schmerzt, die jedoch den Zauber des Traumhaften vollständig auflöst." Außerdem ist der echte Humor dünn gesät. Es fehlt an der froben Welt- und Lebensanschauung des wirklichen Lustspiels. Hebbels Hand war dafür zu schwer. Wo das Komische in Erscheinung tritt, nimmt es (abgesehen von den Soliman-Szenen) zumeist eine groteske[1], den zart-sinnigen Kern gefährdende Form an. Ich verweise nur auf die Stelle, wo Assad, im Vollbesitz des Glückes, Ende des Stückes von Hakam in den Fuß gebissen wird! Damit ist der Duft des Märchenhaften natürlich zerstört.

Das dem Ganzen zugrunde liegende Motiv eignet sich in seiner poetischen Schönheit — es handelt sich um die Erlösung einer in einen herrlichen Edelstein gebannten Jungfrau — sehr zur dramatischen Behandlung[2]. Es ist ein echtes Märchenmotiv und kann als solches symbolisch gefaßt werden. Werner deutet den Rubin als Sinnbild des Großen, des Ideals, das sich in einem ungewöhnlichen Moment, wenn wir uns ihm in Gedanken so recht hingeben, einmal unserm Sinne enthüllt. Gelingt es nicht, dies Ideal zu verwirklichen, so sind wir auf immer „elend". Demjenigen jedoch, der die Verwirklichung von vorne herein als Unmöglichkeit erkennt und die Kraft besitzt, freiwillig darauf zu verzichten, wirft das Glück es vielleicht unverhofft in den Schoß. Zwar hielt schon Kuh die erfolgreiche Nutzbarmachung des Sujets für die Bühne für ausgeschlossen und führte an, der Zuschauer könne „die Illusion nicht aufbringen, sich ein weibliches Wesen vorzustellen, das bald in einem Rubin[3] schläft, bald wolkenhaft ihm entquillt, um am Ende leibhaftig über die Bühne zu wandeln." Daß er an eine musikalische Behandlung nicht gedacht haben sollte, ist unwahrscheinlich, denn er führt die Geisterbemannung des „Fliegenden Holländer" an, um an diesem Beispiele kund zu tun, daß unsere Phantasie sich andererseits sehr wohl übersinnliche Dinge vorstellen könne, wenn sie nur in Naturstimmungen begründet seien. Der „Rubin" gehört nun zwar nicht zu den auf Natursymbolik basierenden Volksmärchen, sondern ist der Kategorie der Kunstmärchen zuzuzählen, hat aber als solches auch seine Berechtigung. Wollten wir diese verneinen, so müßten wir einen großen Teil unseres Märchenhortes über Bord werfen. Beispiele wo Personen beliebig, gewöhnlich auf der Flucht vor einem Zauberer, die Gestalt wechseln, sich in Pflanzen und Mineralien verwandeln, birgt die einschlägige Literatur reichlich. Bulthaupt[4], teilt Kuh's skeptischen Standpunkt, freilich findet er auch schon Vorgänge, wie Alberichs Verwandlung in eine Kröte mißlich. Er gibt aber zu, daß die Musik im Verein mit der mythischen Umwelt sie faßlich mache. Weshalb nun einen Stoff anfechten, der die bunte Märchenwelt des Orients zum Milieu hat? In Beziehung zur Bühne kann er freilich auch nur treten, durch die mittlende Macht der Musik, die ihn allein von der nüchternen Wirklichkeit soweit zu abstrahieren vermag, daß wir uns mit unseren Gedanken in jener Welt zurechtfinden können.

[1] Martersteig macht auf die Verzeichnung zur leisen Karikatur aufmerksam. Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.

[2] Vgl. den Schluß von Wagners „Feen".

[3] Dem Gedanken, der Verwandlung eines Menschen in einen Edelstein gab Hebbel auch in seinem Gedicht: „Natur du kannst mich nicht vernichten" Raum.

[4] Dramaturgie des Schauspiels. S. 144/45.

Eugen d'Albert hat diesen Versuch, einer Anregung Peter Cornelius' folgend, unternommen. Dieser schrieb am 6. Juni 1859, nachdem er ein Jahr zuvor in Weimar Hebbels Bekanntschaft gemacht, an Reinhold Köhler [1], daß er jetzt fast Alles von dem Dichter kenne: „Aber vor allem den Rubin mußt Du lesen! Welch ein köstliches, reizendes Lustspiel! Welche Blüte des orientalischen Lebens mit seiner Weisheit und Verschmitztheit." Im April 1860 machte er das Werk mit einer sinnigen Widmung [2] seiner Freundin, Rosa von Milde, zum Geschenk. Aber 5 Jahre später dachte er anders [3]: „. . . heute glaube ich nicht, daß ich irgend eines seiner [Hebbels] Stücke mit inniger Zufriedenheit wieder aus der Hand legen könnte, weder Maria Magdalene, noch Agnes Bernauer, noch Judith, noch Diamant oder Rubin . . .". Es hatte sich seine Abschwenkung zu Wagner vollzogen.

D'Alberts Oper geht eine kurze Vorgeschichte voraus:

Bedura [4], die Tochter des Kalifen von Bagdad ist spurlos verschwunden. Ein böser Zauberer, der zur Herstellung eines erotischen Trankes des Blutes einer reinen Jungfrau bedurfte, hatte sie um drei Tropfen angegangen, war aber zurückgewiesen worden. Aus Rache verwandelte er sie in einen Rubin und knüpfte ihre Entzauberung an die Bedingung, daß der Eigentümer des Steins, entgegen der menschlichen Begier, ihn zu besitzen, ihn freiwillig wegwürfe. Irad, ein mit übernatürlichen Qualitäten ausgestatteter Greis, sucht die Möglichkeit herbeizuführen und gibt ihn einem Goldschmied, an dessen Laden Asaf, der ausersehene Retter vorbeikommen muß, zum Verkauf.

Die Handlung ist folgende:

Asaf und Hakam kommen nach langer Wanderung nach Bagdad, ersterer von Sehnsucht nach der Wunderstadt, sein Genosse von niedriger Habgier getrieben. Prunk und Pracht ringsum erinnern Asaf an einen merkwürdigen Traum, den er nach überwachten Nächten am Sterbebett des Vaters gehabt. In einem herrlichen Garten auf einen Palast zuschreitend, begegneten ihm Menschen, die scheu zurückwichen. Ein Blick in den See belehrte ihn, daß er mit kostbaren Gewändern und Diadem geschmückt, und gleich darauf huldigte man ihm als Kalifen. Als er erwachte, war der Vater gestorben. Hakam entpuppt sich als Dieb. Er zieht jetzt einen geraubten, von ihm in Asafs Kleidern versteckten goldnen Becher hervor. Dieser will sich empört von ihm trennen, als ein prächtiger Zug naht. Auf rotem Sammetkissen trägt ein Sklave dem Vezier die Kalifenkrone voraus und dieser gibt bekannt, daß der Beherrscher der Gläubigen dem Throne entsagen will. Seine heißgeliebte Tochter sei seit Jahresfrist verschwunden. Er, der Tiefgebeugte, verheiße dem, der sie zurückbringe, Schatz und Krone. Asaf bleibt, nachdem er Hakam, der spottend gemeint, sein Traum nahe der Erfüllung, vertrieben, allein. Aus seinen Grübeleien weckt ihn Soliman, der komische Alte, der aus dem Laden tritt. Freudig merkt er bei der Antwort des Jünglings, daß seine langjährige Taubheit

[1] Cornelius' Briefe Bd. I. Nr. 126.
[2] Siehe Cornelius' Briefe Bd. I, Nr. 168 Anmerkung.
[3] C.' Briefe Bd. II, Nr. 448 an seine Braut.
[4] So heißt sie, statt Fatime, bei d'Albert, während Hebbels Assad in Asaf umgetauft wurde.

nur in einem von Zahnschmerzen her im Ohre verbliebenen Stück Wolle ihre Ursache hatte[1] und erbietet sich, dadurch gut gelaunt, ihm seine Schmuckstücke zu zeigen. Entzückt betrachtet Asaf die Juwelen. Soliman erklärt scherzend Art und Herkunft der Steine. Plötzlich gewahrt der Jüngling den Rubin. Wie geblendet fährt er zurück. Alle anderen Kostbarkeiten gelten ihm nichts mehr und er erfleht den Stein. Da er erst lachend, dann erzürnt abgewiesen wird, reißt er ihn an sich und stürzt davon, wird aber von Hakam, der sich unter dem herbeieilenden Volke befindet, festgenommen. Der Bestohlene will ihm den Rubin abnehmen, dieser aber bemächtigt sich im Ringen dessen Dolches und hält sich den Bedränger vom Leib. In diesem Momente erscheint der Kadi. Er verhängt, als er das Vorgefallene vernommen, trotz Solimans mitleidiger Bitte über Asaf die Todesstrafe. Während der Galgen errichtet wird, tritt aus der Menge, reich und phantastisch gekleidet, Irad auf den Verurteilten zu. Er fragt, ob er die Tat bereue. Asaf verneint und beteuert, daß, obgleich es ihm leid tue, Soliman mit dem Dolche bedroht zu haben, er ihn doch lieber zehnmal getötet als ihm den Rubin gelassen. Erstaunt lauschen alle diesen Worten. Soliman glaubt in Irad plötzlich den Greis zu erkennen, der ihm einst den Stein gab. Da dieser aber schweigt vermeint er sich zu irren. Mittlerweile sind die Hinrichtungsvorbereitungen beendigt und Rustan will sich des Gefangenen bemächtigen. Da fordert Irad Asaf auf, ihm zum Abschied die Hand zu reichen und beide versinken unter Donner und Rauch in die Erde.

Der zweite Aufzug beginnt mit einem Dialoge zwischen Asaf und dem Geiste. Letzterer hat den Jüngling in einen grottenartigen, von vielen Flammen magisch erleuchteten Gang entführt und enthüllt ihm das Geheimnis des Steins. Asafs Frage, ob er die Jungfrau nicht erlösen könne verneint er; nur ein Mensch sei dessen fähig. Art und Weise kenne er zwar nicht, einmal vermöge der Jüngling sie aber zu erwecken: Wenn er um Mitternacht den Rubin dreimal küsse. Vielleicht nenne die Jungfrau das Mittel zu ihrer Erlösung. Mit diesen Worten entfernt er sich. Asaf sehnt die zwölfte Stunde herbei. Endlich hört er aus weiter Ferne den Ruf des Tempelwächters. Er drückt den Stein an die Lippen, dieser entfällt ihm und löst sich in wolkige Gebilde auf, die allmählich die Gestalt Beduras annehmen. Asaf naht ihr schüchtern, sie aber, in Todesangst vor dem Zauberer sich an ihn drängend, bittet ihn sie zu schützen und enthüllt ihm ihr furchtbares Schicksal. Er befragt sie nach dem Mittel ihrer Erlösung. Sie darf es aber nicht nennen, er müsse von selbst darauf kommen. Mit Schrecken erkennt sie, daß er lieber sein Leben als den Stein missen würde, da er sie liebe. Aber auch das Mädchen fühlt eine tiefe Neigung zu ihm aufsteigen. Während sie sich noch in heißer Liebe umschlungen halten, geht die Frist zu Ende. Eine Wolke umfängt die Jammernde, sie verwandelt sich wieder in den Rubin, und als Asaf ihn aufhebt verschwindet mit Getöse die ganze Grotte. Im Dunkel der Nacht liegt er auf der Straße. Ganz in Nachdenken versunken, bemerkt er nicht das Nahen Hakams. Dieser entreißt ihm den Stein, wird aber von ihm zur

[1] Hebbel sowohl als seine Großmutter väterlicherseits erlebten das an sich selbst. Tageb. IV, Abschn. 5826 und Briefe IV, Nr. 306.

Herausgabe gezwungen. Auf das Geschrei des Halunken kommen Kadi, Rustan und die Nachtwache. Sie erkennen den Tags zuvor so geheimnisvoll Entschwundenen und nehmen ihn, da Hakam einen Racheüberfall fingiert, von neuem fest. Er soll vom Kalifen, der heute selbst das Richteramt übernimmt und im Pavillon seiner Gärten der Gefangenen harrt, das Urteil empfangen. Unter dem neugierigen Volk sind Soliman und Hakam, die sich über Asafs Schuld oder Unschuld streiten. Ersterer nimmt ihn in Schutz: „In diesem Jüngling steckt was ganz Besonderes!" Der Kadi bittet den Kalifen bezüglich Asafs keine Milde walten zu lassen. Da der Gefangene die Herausgabe des Steins auch jetzt noch verweigert, fordert ihn der Kalif auf, ihm das Juwel zu geben. Er meint seiner Tochter Auge daraus funkeln zu sehen. Asaf wehrt ab und soll getötet werden, als er in höchster Verzweiflung den Rubin in den Tigris schleudert. In dem Momente wo er sich rasch erdolchen will, erscheint Bedura am Flußufer. Dem überglücklichen Vater und erstaunten Volke bezeichnet sie den Todverfallenen als ihren Retter und teilt ihm, als er noch in Selbstvorwürfen, das Kleinod weggeschleudert zu haben, ungläubig verharrt, mit, daß des Zauberers Bedingung erfüllt sei. Der Kalif verzichtet zu Gunsten Asafs auf Purpur und Krone und vereint die Liebenden. Plötzlich steht Irad wieder vor Asaf; er mahnt ihn stets dem Lande ein wohltätiger Herrscher zu sein und geleitet ihn mit Bedura zum Thron. Während er sich entfernt, jubelt das Volk dem jungen Paare zu.

Von den Opern, welche sich textlich auf Hebbel stützen folgt der „Rubin" seiner Vorlage am getreuesten.[1] Ich werde mich im Folgenden auf Anführung und Entstehungsnachweis der Abweichungen beschränken, denn eine Aufzählung der wörtlich übernommenen Stellen erübrigt, da der weitaus größte Teil des Textbuches dem Wortlaut der Hebbelschen Dichtung folgt. Der dem Stoffe angemessene glattere, leichtere Versbau, die Beschränkung der Reflektion ließ diese Möglichkeit zu.

Die erste Szene des ersten Aufzugs folgt der Vorlage etwas freier. Die Traumerzählung Asafs (Textb. S. 4, 5 u. 6) basiert auf Hebbel, Abschn. 40 — 60. Neu ist die Anknüpfung an des Vaters Tod, zu der Abschn. 540, 5 und Abschn. 545 die Anregung bot. Die Schilderung des Erwachens findet sich auch nicht bei Hebbel. In Szene 2 ist der Ausruf des Volkes: „O Trauerkunde!" usw. hinzugekommen, Szene 3 (Asafs Monolog, S. 10 des Textbuches) ist völlig neu. Die nächsten Szenen bis zum Ende des ersten Aufzuges folgen Hebbel zumeist wörtlich. Zusätze sind wiederum Ausrufe des Volkes: „Sprecht, was beging der Jüngling" usw. (Textb. S. 17), „Er raubte einen Edelstein" usw. (Textb. S. 18), „Schnell! bringt sie auseinander!" (Textb. S. 19), „Weh! Weh! Fürchterlich' Geschick" bis „verfallen" (S. 23), „Welch' tiefes unerforschliches Geheimnis," usw. (S. 24), „Ein Wunder! Seht! Ein Wunder trug sich zu!" (S. 26).

Im Gegensatz zu der sehr getreuen Gefolgschaft der Szenen 1 u. 2 des zweiten Aufzugs bietet die 3. Szene (Asaf und Bedura) einige Abweichungen. Asafs: „Wie schön! Wie zauberschön! und Beduras: „Wo

[1] Analyse nach Hebbels „Rubin", Märchen-Lustspiel in 3 Akten, Bd. III seiner Werke und dem Textbuche des d'Albertschen Werkes, Verlag Br. & H. (Nr. 329).

bin ich denn?" usw. sind freie Zusätze. Die Erzählung der Verzauberung („O Tag der Trauer"), die auf Hebbel, Abschn. 640, Zeile 6 bis Abschn. 655, Zeile 5 zurückzuführen ist, hat eine bedeutende Erweiterung gefunden. „Sagst du noch einmal Nein" usw. und „Mich graust!" bis „Er hat" (Textb. S. 33) haben die Plätze getauscht. Asafs: „Was mir aus dem Rubin entgegenstrahlte" bis „sog er ein!" (Textb. S. 36) ist freie Nachbildung von Hebbel, Abschn. 675, 4—6 und Abschn. 680, 1 u. 2. Beduras: „Was kann, was darf ich hoffen?" bis „hinabgezogen" (Textb. S. 37) ist neu. Der Grundgedanke dazu entstammt Hebbel, Abschn. 740, 5, 6, Abschn. 745 und Abschn. 750, 1. Das Nächste, bis Beduras: „Wie wird mir!" (Textb. S. 37 u. 38) ist fremde Zutat. Die 4. Szene (Hakam und Asaf) gestattet sich einige Freiheiten. Hakams Reden sind leichte Umbildungen der Vorlage. Asafs Selbstgespräch entspricht zwar der gleichen Stimmung, verwendet aber, ausgenommen: „Noch aus der Wolke" usw. (Textb. S. 40) andere Worte. Die Szene mit dem Kadi genau nach Hebbel, nur der Schluß: „Führt ihn hinweg" anders. Die Ansprache des Veziers (Textb. 6. Szene, S. 42 u. 43) ist Erweiterung des Abschnitts 1160, 2—4. Das „treue Volk" leitet sich aus Abschn. 1030, 3 her. Neu sind die Gesänge des Volks. Die traurigen Worte des Kalifen: „Dort Freud' und Jubel" usw. verweisen auf Akt III, Szene 2 der Vorlage. Das Gespräch Solimans mit Hakam entspricht demjenigen Soliman und Khalfs (Akt III, Szene 1 b. Hebbel). Die ersten Reden sind umgestellt. Solimans: „So sicher nicht" usw. ist aus H., Abschn. 900, 6 und Abschn. 925, 2 und 3 gebildet. Sein: „Verdient er's nicht?" bis „er gefällt mir!" ist Neudichtung, stützt sich aber auf Abschn. 925 u. Abschn. 930, 1 u. 2. Hakams weitere Bemerkungen: „Es ist doch sonderbar" usw. und „Nun, lang' wird er Euch nicht gefallen!" (Textb. S. 44) stellen sich als Zerlegung und geringe Umbildung von H., Abschn. 930, 3 bis Abschn. 935, 3 dar. Des Kalifen erste Worte sind Zusatz. Des Kadi: „O Sonne des Weltalls", bis „umzustoßen" (Textb. S. 45) geht auf folgende Abschnitte zurück: A. 1160, 6 u. 7, A. 1195, 4 u. 5, A. 1200 u. A. 1205, 1 u. 2. Zumeist wörtlich. Neue Verse stehen da, wo Asaf sich des Steins entledigt (Textb. S. 47 u. 48). Die 7. Szene ist freier. Beduras jubelnde Worte mit Ausnahme von: „Dank diesem edlen Jüngling", „Warfst du den Stein nicht fort?" und „Wer den Rubin besaß" bis „Grau'n vernahm" ist sinngemäße Neuschöpfung. Auch dem Kalifen sind andere Worte, jedoch gleicher Gedankenrichtung, in den Mund gelegt. Die Teilnahme des Volkes an den Vorgängen tritt stärker hervor.

Vergleichen wir den d'Albertschen Text mit der Vorlage, so ergibt sich vor allem eine Konzentration, die sich sowohl auf Kürzungen als Auslassung von ganzen Szenen erstreckt. Dadurch erhielt die Handlung die nötige Vereinfachung. Sie brachte auch eine Verminderung der Personenzahl mit sich. Omar, Pascha von Egypten, der Bruder des Kalifen, Selim, Khalf, Babeck, der Aufseher der öffentlichen Hunde und der Bote wurden eliminiert. In der 1. Szene des 1. Aufzuges handelt es sich bei Hakams Diebstahl nur um den Becher, die Früchte sind weggefallen. Hakams und Irads zwei Intermezzi (Szene 2 u. 6), die wie Poppe[1] ganz richtig anführt, den

[1] Friedr. Hebbel und sein Drama. Beiträge zur Poetik von Theodor Poppe. Palaestra VIII, 1900.

Greis wenig glücklich einführten und seinem Ansehen Abbruch taten, sind, wie die zwischengeschobene Aufseherszene gestrichen worden.

Das Gespräch zwischen Asaf-Irad (Hebbel, 2. Akt, 1. Szene) ist stark gekürzt. Die Erzählung Asafs von seines Retters erster Hülfeleistung bei der Krankheit des Vaters, fehlt. Desgleichen Irads Prüfung des Jünglings und Mitteilung, daß er ihm schon früher nahe gewesen. Der 3. Akt ist soweit gekürzt, daß er sich mit dem zweiten vereinigen ließ. Aus der 1. Szene wurde die Erzählung vom Arzte des Kalifen gestrichen. Auch die lange Unterredung zwischen Kalif und Vezier (Hebbel, Akt III, Szene 2 u. 3) sowie die Emirwahl sind aufgegeben.

Diese Vereinfachung der Handlung ging Hand in Hand mit einer Milderung des Ausdrucks und einer Ausschließung alles dessen, was den märchenhaften Rahmen und die Stimmung gefährden konnte. Waren dergestalt die einer wirksamen musikalischen Behandlung hinderlichen Schlacken beseitigt, so konnte den speziellen Anforderungen der Tonkunst durch eine Abtönung der psychologischen Zusammenhänge ins Lyrische stattgegeben werden. Dies ist in genügender Weise geschehen. Gleich Asafs Traumerzählung in ihrer tiefempfundenen Schilderung bezeugt es. Sodann wäre Beduras Erzählung von ihrer Verzauberung, die Liebesszene (Akt II, Szene 3), der Anfang der 6. Szene, Asafs letzte Worte an den Rubin und der Schluß zu nennen, wo besonders Beduras Part diesem Bedürfnis entgegenkommt.

Asaf, der Held des Stückes, zeigt außer der etwas stärkeren Hervorkehrung des Gefühlsmäßigen gegen die Vorlage keine Aenderung. Er ist, wie bei Hebbel, der Träumer und ideale Schwärmer, der weltfremde, treuherzige Mensch. Leopold Schmidt weist auf seine Verwandschaft mit dem „reinen Toren" hin[1]. In Bedura ist das Menschliche stärker herausgearbeitet. Ihre Liebe gewinnt größere Bedeutung, sie erwarmt ganz zum leidenschaftlich empfindenden Weib. Daher erscheint uns auch die Wiederverzauberung in viel tragischerem Lichte, erhöht unser Mitgefühl und läßt an der endlichen Erlösung lebhafteren Anteil nehmen. Mit der starken Milderung des despotischen Zerrbildes ist der Kalif eine unserem Empfinden sympathischere Figur geworden. Ein Fürst, dessen Vorfahr aus den Schädeln der Feinde eine Moschee erbauen ließ, der selbst im Weinrausche die Sklavin erschlug und auf ihrem Leichnam „als ob's ein Kissen wär'" einschlief, erfüllt mit Abscheu. Diese Züge sind getilgt. Er erscheint allein als der tiefgebeugte Vater und milde Herrscher und nur sein: „Ha! Stoßt ihn nieder!", das sich aus der jähen Erregung beim Anblick des verweigerten Steins erklärt, erinnert noch an die frühere Gestalt. Soliman, dieser wirklich mit Humor gezeichnete Goldschmied, Vezier, Rustan und Hakam entsprechen ihren Vorbildern, nur hat sich der Henker nach Asafs Verschwinden nicht entleibt und letzterer ist durch Ausschluß des Abschnitt 220 noch gefühlloser geworden. Beide sind im 2. Aufzug zugleich Träger der Rollen Khalfs und Selims. Im ersten Akt ist Khalfs Part ganz passend an das Volk übergegangen. Poppe meint[2], daß Hebbel in ihm die vox populi individualisieren wollte. Wesentlich verändert tritt uns

[1] Leopold Schmidt: Zur Geschichte der Märchenoper. Rostocker Inaugural-Dissertation. Halle a. S. 1895.

[2] Friedrich Hebbel und sein Drama.

Irad entgegen. Zwar erscheint er auch hier als der gute Geist, der Repräsentant einer höheren Macht, der Mittler zwischen der realen und transszendenten Welt, aber die tiefe philosophische Bedeutung, die ihm Hebbel beimißt, haftet ihm nicht an. In dem Märchenlustspiel ist er das in Erscheinung getretene Gute, welches mit dem Bösen (als Zauberer unsichtbar seine Macht äußernd) um den Vorrang der Herrschaft streitet. Wieder offenbart sich, worauf auch Werner verweist, jener Dualismus, der Hebbels eigenste Anschauung ausmachte, und den wir schon bei der Spiegelszene der „Genoveva" beobachteten. Am meisten zeigt sich der Unterschied am Schlusse. Während er bei Hebbel „schlafen" gehen muß, weil nach der Verwirklichung seines Plans der „böse Geist" erwacht, scheidet er bei d'Albert, weil seine „Sendung" erfüllt ist. Er gleicht somit einer von anderen Opern her nicht unbekannten Figur und erinnert in seiner patriarchalen Würde, wie Leopold Schmidt[1] nicht mit Unrecht anführt, an den Eremiten im „Freischütz".

D'Albert arbeitet, dem Wagnerschen Prinzip zufolge mit dem Leitmotiv. Seiner Oper geht ein herrliches Vorspiel voraus. Gedämpfte Hörner und Trompeten blasen den Ruf des Tempelwächters, Holz und Streicher antworten mit dem Rubinthema (8). Nachdem andere Instrumente, darunter ein Solo-Cello zart an das Liebesduett Ende der dritten Szene (Akt II) erinnert (vgl. 11 c) und die Themen, mit dem Wächterruf abschließend, noch einmal wiedergekehrt, setzt in A-dur ein Allegrosatz ein, den Hanslick[2], da er am Schlusse der Oper motivisch wiederkehrt, auf Asaf bezieht. Rubin-, Liebesmotiv und Wächterruf, der thematisch verarbeitet wird, lösen ihn ab. Dem Wiedereintritt des Themas, das in freier Weise gegen das in 2. Geigen, Bratschen und Celli auftretende Rubinsymbol kontrapunktiert, lassen die Violinen abermals im Verein mit Flöten, Oboen und Klarinetten den Wächterruf folgen, worauf das Stück stimmungsvoll abschließt.

Der erste Akt beginnt lebhaft. Hakam ist durch ein leichtfertiges Motiv (2) charakterisiert. Asafs Thema (1) tritt erst bei der Traumerzählung deutlicher hervor. Zu letzterer führen wehmütige Holzbläserakkorde (3/4 Takt), die der Trauer um des Vaters Tod Ausdruck geben. Sie gehört zu dem Schönsten und Edelsten der Partitur. Flöten, Oboen und 1. Geigen leiten mit dem Motiv des Traumbildes (3) den wundervollen, vom 1. Horn unterstützten Gesang ein. Den Höhepunkt, die Huldigung des Volks, begleitet ein imposanter Einsatz des vollen Orchesters mit dem ekstatisch gefärbten Symbol der Kalifenwürde (4). Asafs und Hakams scharf gegensätzliches Wesen weiß d'Albert glücklich zu charakterisieren: Unmittelbar an die Kunde vom Tode des Vaters schließt die Diebesszene. Ist schon in der Dichtung durch die bei Hebbel nicht so nah aufeinander folgenden Kontraste die Wirkung eine größere, so gestaltet sie sich bei Hinzutritt der Musik höchst ergreifend. Wie frivol nehmen sich die flüchtigen Sechzehntel der Becherszene gegen die Asafs Leid begleitenden Töne aus! Hakam nimmt auch nicht den geringsten Anteil an seinem Geschick. Durch eine gewisse Komik bringt uns der Komponist darüber hinweg. Das Herannahen des Zuges läßt orientalische Klänge nicht vermissen. Das Kalifenmotiv

---

[1] Zur Geschichte der Märchenoper.

[2] Ed. Hanslick, Fünf Jahre Musik, 1891/95. Der mod. Oper VII. Teil, 3. Aufl., Berlin 1896.

(5) geht der Ansprache des Veziers feierlich im Blechbläserchor voraus. Hebbels langer Satz: „Zwei Tage halten“ bis „vergebens vor“ hat d'Albert Schwierigkeiten bereitet. Die Deklamation zerreißt in widersinniger Weise den Zwischensatz. Im übrigen paßt die bilderreiche Sprache Hebbels gut in das Milieu. Die Musik hat großen Reiz. Mit welch einfachen Mitteln weiß der Autor die Stimmung zu treffen, wenn Mustafa mit der Krone die Tribüne betritt. Unter den Klängen des Motivs der Kalifenwürde (4) wird sie dem Volke gezeigt. Bei dem Hinweis, daß sie dem Erretter Beduras zuteil werden solle, erscheint zum ersten Mal deren mit dem des Rubins sinnvoll identifiziertes Motiv (8). Das Zaubermotiv (6) gesellt sich bei der Mitteilung ihres unerklärlichen Verschwindens hinzu. Mit köstlichem Humor stattete d'Albert die 4. Szene (Soliman und Asaf) aus. Hier finden sich so herzerfrischende Einfälle, daß die Erwartung, die man auf eine spätere Betätigung auf dem Gebiete der komischen Oper setzte, nur zu berechtigt war. Auch Artur Smolian macht nächst der Traumerzählung und ersten Entzauberung auf diese Perle der Partitur aufmerksam[1]. Der drollige Alte wird durch sein den Klarinetten und Fagotten anvertrautes hüpfendes Motiv (7) trefflich charakterisiert. Der Moment, wo Asaf den Rubin erblickt, mußte den Tonsetzer natürlich ungemein fesseln. D'Albert hat dem Rubinthema durch Zuerteilung an Klarinetten, Horn und Celli ein warmes, blühendes Colorit gegeben und durch hohes Violintremolo und Harfentöne ein blitzendes Licht darüber gegossen. Die Steigerung des Affekts bis zu diesem Moment, wo Asaf den Stein an sich reißt, stützt sich auf motivische Weiterführung des Symbols und ist geschickt angelegt. Wirkungsvoll ist der auf unruhig abgebrochenen Sechzehnteln nach Fugenart aufgebaute, sich über die ganze 5. Szene verbreitende Volkschor. In das erregte Durcheinander rufen Asaf und Soliman beteuernd und anklagend hinein. Welcher Schwung und welch dramatisches Leben![2] Die plötzlich hinzutretende Rührtrommel verkündet das Nahen des Kadi, der unter den energischen Schritten seines Motivs (9) erscheint. Den Spruch des Urteils begleiten düstere Tonfolgen der Streich- und Holzbässe. In wohltuendem Gegensatz zu dieser Szene steht der Auftritt Irads. Die Güte des Greises spricht sich sogleich in der motivischen Einleitung (10) aus. Mit seinem Erscheinen ist dem mystischen Elemente der Boden bereitet, und das ahnungsvolle Empfinden verborgen waltender Kräfte tut sich auch alsbald in dem wundervollen Geheimnischor kund. Freilich stört Solimans hier weniger angenehm auffallende Geschwätzigkeit. D'Albert hätte besser getan, Hebbels Verse in ihrer großen Silbenzahl, die ihn zu gar zu viel kleinen Notenwerten zwangen, etwas zu kürzen. Die spätere Grottenszene wird dartun, daß solches Beibehalten des vollen Wortlauts nicht in der Absicht, Jenes Redseligkeit zu charakterisieren, ihre genügende Erklärung findet, sondern auf eine gewisse Skrupellosigkeit in der Uebernahme der Vorlage deutet.

Ein mit dem Iradmotiv beginnendes Orchestervorspiel, das sich außer diesem auch die Violinweise des Geheimnischors dienstbar macht, leitet den 2. Aufzug ein. D'Albert hat in richtiger Erkenntnis, daß ein öffentlicher

---

[1] Eugen d'Albert. Von Artur Smolian. Monographieen moderner Musiker, Bd. II. Leipzig 1907, Kahnt Nachf.

[2] Vgl. Ferd. Pfohl, Eugen d'Albert. Eine Studie. „Die Musik“ VII, 11.

Platz der Stadt, auch bei Nacht, keine geeignete Stätte für die Entzauberung einer Prinzessin sei, für das Geschehnis des Wunders einen unterirdischen, den Bedürfnissen der Tonkunst weit mehr entgegenkommenden Schauplatz gewählt. Auch trägt dies ganz bedeutend dazu bei, den Zuschauer für das Kommende empfänglicher zu machen. Wunderbar erstrahlt in vier Sologeigen das Rubinthema. Die Szene mit dem Geiste gehört in ihrer mystischen Färbung zu dem Schönsten, was in dieser Art vorhanden. Zu größerer Bedeutung gelangt jetzt das Zaubermotiv (6), das die Erklärungen Jrads düster begleitet. Jch komme nun auf meine Bemerkung, betreffs Uebernahme zu komplizierter Satzgebilde, zurück. Jm Munde des ehrwürdigen Geistes nimmt sich das: „Du hältst in deiner Hand" bis „als du ahnen kannst" gesungen recht sonderbar aus. Einmal ist die sinnentstellende, den mit dem Texte nicht vertrauten Hörer zunächst verwirrende Deklamation zu beanstanden: „Kleinod, das so köstlich", wobei der eingeschaltete Satz: „So köstlich es auch dir" usw. durch die rasch aufeinanderfolgenden Achtel auf „das" und „so" im ersten Moment mit dem „das" zusammen als Relativsatz aufgefaßt werden wird, dann aber löst auch die sichtlich nur mit Mühe gelungene Bewältigung von „dir und aller Welt" bis „köstlicher ist" durch seine Einzwängung und atemlose Aneinanderreihung peinliche Empfindung aus. Wir sind auf Aehnliches bei Schumann gestoßen. Jn dem Momente, wo Asaf die Bedeutung des Steins erfährt, erklingt zart sein Liebesmotiv (11a), das von naiv-innigem Charakter, zu dem Bilde dieses liebesbedürftigen, von aller Welt verlassenen Menschen, einen weiteren Pinselstrich liefert. Wie Erlösung heischend steigt gleich darauf in den Celli das Rubinthema auf, von den Bratschen mit hämmerndem, dem Herzklopfen vergleichbaren Rhythmus begleitet. Eine bang-schauerliche Tonfolge hat d'Albert für die mitternächtige Stunde gefunden. Mit bebenden gedämpften Geigen und am Steg tremolierenden Bratschen mischen sich synkopierte Hörneroktaven. Fünf Ganztöne liegen nebeneinander. Die Wirkung ist eigenartig. Der Ruf des Tempelwächters leitet den mystischsten Teil dieser unterirdischen Szene, die Entzauberung, ein. Das Grausige, Erwartungsvolle, die höchste Erregung, als Dämpfe den Stein zu umhüllen beginnen trifft die Musik sehr und zwingt in ihren Bann. Jch betone das ausdrücklich, da sich gerade gegen die Möglichkeit, einer solchen Wandlung vom Stein in den Menschen und umgekehrt zu folgen, Bedenken erhoben. Bedura's Erscheinen, getragen von ihrem im ganzen Orchester aufleuchtenden Symbol, wirkt wie eine Offenbarung. Jhre Erzählung, im ersten Teile unbedeutend, weckt erst von: „Da plötzlich verfinstert der Himmel sich" an wieder das Jnteresse. Das ganze Folgende: Asafs angstvolles Fragen nach der Bedingung der Erlösung, des Mädchens an jeder Errettung verzweifelnde Worte (neues Liebesmotiv 11b), ihre ebenfalls erwachende Leidenschaft, endlich der volle Ausbruch der beiderseitigen Gefühle, wird in seiner ganzen Empfindungsskala durch d'Alberts meisterhafte, jeder psychischen Regung nachgehende Ausdrucksfähigkeit erschöpft. Den Abschluß der Liebesszene bildet der kanonisch geführte, warm empfundene Zwiegesang: „Leite sie in Paradiesesauen" (11c), worauf unter ehernen Trompeten- und Posaunenakkorden (Zaubermotiv) die Zurückverwandlung erfolgt und die Grotte versinkt.

Das Hakammotiv leitet die 4. Szene ein. Sie wird bis zum Raub des Steins von dem Liebesmotiv (11a) beherrscht. Bei Asafs Gefangennahme

stimmt das Orchester mehrere Male eine weitausholende, schmerzvolle Weise an, die schon, als Bedura ihn um Schutz anflehte, erklang. Ein wundervoller Instrumentalsatz von größerer Dimension führt bei geschlossenem Vorhang mit der Traumerzählung (3) zur 6. Szene hin, die in mächtiger Weise durch Blechbläser, denen sich noch Trompeten und Posaunen auf der Bühne beigesellen, eröffnet wird. Die Chöre und Tänze des Volkes sind einfach und ansprechend. Die Kadi- und Kalifenszene steht anfangs im 5/4 Takt, den Leopold Schmidt unnatürlich nennt. Mir will es aber scheinen, als ob für die kriechende, umständliche Art des Kadi damit ein ganz zweckmäßiges Ausdrucksmittel gefunden worden sei. Desto mehr tritt seine anwachsende Heftigkeit in den folgenden gewöhnlichen Zeitmaßen hervor. Die Entzauberungsszene gab dem Tondichter Gelegenheit, noch einmal tief aus dem Borne seiner Phantasie zu schöpfen. Das Rubinthema, bei Beduras Erlösung im schimmernden Glanze hoher Holzbläser, 3fach geteilter Violinen und Bratschen, dann mächtig vom ganzen Orchester aufgenommen, leitet den breit dahinströmenden Schlußsatz ein, der mit des Mädchens hymnischem Gesange zu Dank und Preis ihres Retters beginnt. Der hinzutretende Chor und der klangschön behandelte Instrumentalpart, in dem die Motive der Liebe (11) und des Kalifen (5) auftauchen, geben zusammen ein farbenprächtiges, von morgenländischer Glut erfülltes Bild. Hochpoetisch in der Stimmung stellt sich Asafs Zweifel, ob er wache oder träume, bei seiner Krönung dar: dem strahlend hervortretenden Motiv der Kalifenwürde schließt sich zart in einer Sologeige über weichen Harfen-, Horn- und Fagottiönen das Symbol des Traumbildes an. Asaf fährt sich über die Stirn: „Schon einmal träumt' ich so!“ Die Stimme hält sich die Takte durch auf fis. Welchen Zauber hat d'Albert über diese Stelle Hebbels ausgegossen! Sie ist ohne Musik überhaupt undenkbar. Das Werk klingt in vollem Orchester unter jubelndem Trompetengeschmetter aus.

Die Märchenoper hatte in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts einen bemerkenswerten Aufschwung genommen. Wagners Zurückgreifen auf Sagen und Mythen bewog die deutschen Komponisten auch auf dem Gebiete des Märchens Umschau zu halten. Fünf neue Dornröschenopern allein weist Leopold Schmidt bis zur Erstaufführung von Humperdincks „Hänsel und Gretel“ nach. Im gleichen Jahre (12. Okt. 1893) wurde zu Karlsruhe der „Rubin“ aus der Taufe gehoben[1]. Mit ihm hat d'Albert ein Werk geschaffen, das, ungeachtet seines blosen Achtungserfolges, die Regierung der deutschen Theater nicht verdient. Er gehört mit „Abreise“ (1898), „Kain“ (1900) und „Tiefland“ (1903) zu seinen besten Schöpfungen, und man kann es nur mit Bedauern vermerken, daß heute allein noch die reizvolle Ouvertüre auf Konzertprogrammen ihr Leben fristet. Wo man die Partitur auch aufschlägt, nirgends wird man auf triviale Ausdrücke stoßen. Sie zeigt für ein dramatisches Erstlingsopus eine erstaunliche Fähigkeit zu individualisieren, wirksame Kontraste zu schaffen und formsicher aufzubauen. Die Mängel sollen nicht verschwiegen werden.

[1] Wiederholung: 18. Oktober des gl. Jahres. Weitere Aufführungen: 18. und 27. April 1894 im Stadttheater, Bremen; 24., 26. Febr. und 7. Mai 1895 im Großherzogl. Hoftheater, Weimar; 2., 4., 10. und 17. Juni 1897 im Königl. Hoftheater, Cassel.

Sie sind zum Teil in dem etwas skrupellos übernommenen Text zu suchen, dann aber auch in der nicht völligen Stilreinheit der Musik. Wir finden da ganz Persönliches, Neues neben Partieen, die sich so naiv geben, daß man verwundert fragt, wie sie der gleichen Feder entflossen sein können. Dazu zähle ich in erster Linie Asafs Monolog (Akt I) und den ersten Teil von Beduras Erzählung (Akt II), bei Beiden die 3. Szene. Auch ist nicht zu leugnen, daß einige Stellen der Partitur, wie die Erzählung von des Vaters Tod (Klavier=Auszug Seite 24, Orch. Part. Seite 55 und 56), genaue Bekanntschaft mit den „Meistersingern" verraten. Aber der größere Teil des Werkes zeigt doch ein so frisches, ursprüngliches Gepräge, ein solches Miterleben der Dichtung, daß man ihm die Erweckung zu neuem Dasein nur wünschen kann. Für das Ernste und Heitere, für das Mystische und Pathetische hat die Musik den treffenden Ausdruck bereit. Partieen wie die Traumerzählung, die Vezierszene des ersten Aufzuges, das Soliman=Asaf=Duett, der Volksauflauf, der Dialog Irad=Asaf (2. Akt) und die beiden Entzauberungsszenen sind Produkte einer bedeutenden schöpferischen Kraft. In d'Albert ist dem Hebbelschen Märchenlustspiel ein erweckender Siegfried erstanden, wie er kommen mußte, und den auch der Dichter, hätte er dieses Werk hören können, sicherlich willkommen geheißen.

5. Moloch.

Musikalische Tragödie in 3 Akten von Max Schillings.

Dichtung frei nach Friedr. Hebbels „Molochfragment" von Emil Gerhäuser.
Berlin, Ed. Bote & Bock[1].

Personen.

Der König in Thule	Baß
Teut, sein Sohn	Tenor
Velleda, die Königin	Alt
Theoda, ein junges Mädchen	Sopran
Wolf, des Königs Waffenfreund . . .	Baß
Hiram, aus Karthago	Bariton

Einwohner von Thule; zuerst als Fischer und Krieger, mit Frauen und Kindern; späterhin auch als Landleute und Priester des Moloch.

Ort: Thule. Zeit: Nach der Zerstörung Karthagos.

Orchesterbesetzung: 3 Flöten (evt. 2 kleine Flöten), 2 Oboen, Engl. Horn (wechselnd mit 3. Oboe), 1 Heckelphon, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette (wechselnd mit 3. Klarinette), 2 Fagotte, 1 Contrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Baßtuba, 3 Pauken, Triangel, Castagnetten, kleine Trommel, große Trommel, Tamtam, ein kl. Gong, Xylophon, eine Celesta, 1 Harfe (möglichst doppelt zu besetzen), Streichquintett.

Klavierauszug von Rudolf Siegel. Berlin, Bote & Bock.

Hebbels Drama sollte die Entstehung der Religion durch den Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt veranschaulichen „den Entstehungsprozeß, der bis auf unsere Tage fortdauernden, wenn auch durch die Jahrhunderte beträchtlich modifizierten religiösen und politischen Verhältnisse symbolisch darstellen[2]. Die Idee war zu zeigen wie, dem innersten Bedürfnis des Menschengeschlechtes zufolge, ein religiöser Gedanke aufgenommen, allmählich erstarkt und schließlich sogar über den hinauswächst, der ihn erdacht. Das Werk eines Menschenlebens sollte „Moloch" werden[3] und war bei den gewaltigen Dimensionen des Stoffes dazu bestimmt mehrere Abende zu füllen. Bis zum 9. Januar 1837 reichen die ersten Aufzeichnungen zurück. An jenem Tage schrieb Hebbel in sein Tagebuch: „Der Stifter einer Religion, Sujet für ein Trauerspiel." Während der Arbeit an der

---

[1] „Moloch" erschien Ende 1906 im Druck.
[2] Tagebuch III, 3943, 41 ff.
[3] Briefe III, Nr. 212 an Elise Lensing.

„Judith" gewann der Plan feste Gestalt. Am 10. Februar 1842 meldet das Tagebuch[1]: „Der Moloch muß mein Hauptwerk werden, ich will ihn in der Mitte zwischen antiker und moderner Dichtung halten und mich nicht zu tief ins Individuelle versenken, damit der Schicksalsfaden, der in der Judith zu wenig, in der Genoveva zu sehr mit Gemüts-Darstellungen umsponnen ist, durchgehends erkennbar bleibe." Der Hamburger Brand desselben Jahres erweckte Vorstellungen in ihm von der Einäscherung Karthagos, an die das Drama anschließt. Die folgenden Jahre hindurch findet der Stoff in Tagebüchern und Briefen Erwähnung, aber Kuh bezweifelt schon im November 1854, daß der Moloch je fertig werde, Hebbel habe die Lust daran verloren. Sieben Jahre später kam diesem das inzwischen schon vergilbte Manuskript wieder einmal in die Hände, aber der Stoff war ihm entfremdet: „Der Ton ist zu hoch genommen, ich müßte von vorn wieder anfangen[2]."

Hebbel hatte sich den „Moloch" „immer in Bezug auf die Musik gedacht[3]". Auch als er in Rom an die Fixierung des ersten Aktes ging, rechnete er auf deren Mitwirkung[4] und bewies damit eine ganz richtige Erkenntnis der Bedürfnisse des Mythos. Noch war vom Werke nichts als die Idee vorhanden, als Bamberg ihm am 4. Dezember 1844 bereits mitteilte, daß er einen Komponisten dafür gefunden:

„Wegen der Musik zu Moloch habe ich mit Herrn Kücken[5], großh. Mecklenburgischen Hofkomponisten gesprochen, wie beifolgender Brief ausweist. Erst in letzterer Zeit habe ich kräftige, größere Musik von ihm gehört, während ich früher nur seine Lieder, wegen deren er sehr viel Ruf hat, kannte; sodaß es mir leid tut, Ihnen denselben nicht vorgestellt zu haben[6]. Kücken hat wie schon gesagt, viel Ruf, viel Gemüt und wenig Verstand. Ich setzte ihm auseinander, daß die Musik zu Moloch nur in einer grandiosen Ouvertüre, Zwischenspielen und melodramatischen Sätzen, d. h. solchen, die während des Sprechens exekutiert werden, bestehen könne[7]."

Kückens Brief lautete:

Hochverehrter Herr Dr. Hebbel!

Auf Veranlassung des Herrn Dr. Bamberg erlaube ich mir Sie zu benachrichtigen, daß ich gern geneigt wäre, Musik zu Ihrem Moloch zu schreiben. Sie würden mich deshalb verbinden mich etwas über die Konstruktion des Gedichtes wissen zu lassen, um alsdann vereint die Sache näher zu besprechen. Sollten Sie über Paris zurückkehren wollen, so würde ich Sie bis zum Monat Mai hier erwarten[8]."

---

[1] II, 2462.
[2] Tageb. IV, 5940.
[3] Briefe V, Nr. 438.
[4] Briefe IV, Nr. 381.
[5] Friedr. Wilh. Kücken, geb. 16. Nov. 1810 zu Bleckede bei Lüneburg, gest. 3. April 1882 zu Schwerin. Der bekannte populäre Liederkomponist.
[6] Kücken studierte 1843 bei Halévy in Paris, und Hebbel befand sich von September an, ein Jahr lang dort.
[7] Fr. Hebbels Briefwechsel mit Freunden u. berühmten Zeitgenossen. Herausgeg. von Felix Bamberg, I, Berlin 1890, S. 250 f.
[8] a. gl. O.; S. 252.

Hebbel, damals krank, antwortete erst sechs Wochen später, daß er Kückens Anerbieten annehme, ihm jedoch die erbetenen Mitteilungen nicht machen könne, da vom Moloch noch nichts existiere. Noch ein anderer, „sehr ausgezeichneter", junger Komponist, der schon durch größere Arbeiten bekannt und in Deutschland lebe, hege gleiche Absichten. Werner ist dessen Name unbekannt. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß es der Bruder des Hebbel in Rom befreundeten Malers Ludwig Gurlitt: Cornelius[1] war, denn er lebte in Altona und beabsichtigte, wie aus einem Briefe Hebbels vom 26. Juni 1846 hervorgeht[2], Gedichte des letzteren zu komponieren. Auch besuchte er auf der Durchreise diesen in Wien, freilich ohne ihn anzutreffen.[3]

Am 16. März desselben Jahres erkundigte sich Bamberg wiederum nach dem Werke: „Auch möchte ich gern Ihren Plan wegen der Musik kennen." Aber von irgend welcher Vereinbarung erfahren wir nichts. Hebbel mag doch kein rechtes Vertrauen in die Fähigkeiten des vulgären Liederkomponisten, dessen Intellekt sein Pariser Freund ein so wenig schmeichelhaftes Prädikat beigelegt, gesetzt haben. Und welch ein Unding wäre auch aus einer solchen Vereinigung hervorgegangen! Erst 7 Jahre später (1852), als er zur Aufführung seiner „Agnes Bernauer" in München weilte und Franz Lachner kennen lernte, gab er diesem Gedanken wieder Raum. Am 24. Febr. fand eine Annäherung der Beiden statt. „Der Kapellmeister Lachner ist ein prächtiger alter Herr" schrieb Hebbel an seine Frau[4]. Dann wohnte er einem Konzert im Odeon bei, wo er seines neuen Freundes Dirigentenfähigkeit bewunderte, und endlich war er bei ihm zu Tisch geladen, wo die Rede auf den Moloch gekommen sein muß. „. . . ich . . . . unterhielt mich sehr gut", heißt es im Brief an Christine[5], „wie ich denn in ihm den Komponisten für meinen Moloch gefunden haben dürfte." Nachdem Lachner in das Werk Einblick erhalten, riet er, dieses mit Chören auszustatten[6]. Bald aber, Ende des Jahres, traten Umstände ein, die Hebbels Blick nach einem Größeren abschweifen ließen: Robert Schumann. Zum zweiten Mal führte das Geschick, durch Debrois' Vermittlung, der begeistert zu dem Meister aufschaute, die beiden Männer zusammen. Die peinliche Dresdener Szene war vergessen. Schumann, in unentwegter Verehrung des Hebbelschen Genius, übermittelte diesem einige seiner von ihm komponierten Poeme[7], und jener revanchierte sich durch Uebersendung zweier seiner Dramen[8]. Nach Empfang der melodramatisch behandelten „Schön Hedwig" lenkte Hebbel, seinen Dank aussprechend, in nicht mißzudeutender Art auf seine Molochpläne über[9]. Der verunglückte Komponist

---

[1] Corn. Gurlitt, geb. 10. Febr. 1820 in Altona. Später Organist, Professor und Musikdirektor daselbst.
[2] Briefe III, Nr. 223.
[3] Briefe III, Nr. 219.
[4] Briefe IV, Nr. 378.
[5] Briefe IV, Nr. 381 vom 5. März.
[6] Kuh, Biogr. II, S. 467/68.
[7] „Schön Hedwig" op. 106, „Nachtlied" op. 108 und „vom Haideknaben" op. 122, Nr. 1. Näheres: „Hebbel in der Musik."
[8] „Michel Angelo" und „Agnes Bernauer."
[9] Vgl. Einleitung.

der Genoveva wollte aber, wie Batka[1] sagt, diesen Wink nicht verstehen. Da wurde Hebbel, nach Empfang des in gleicher Form gehaltenen „Haideknaben", deutlicher[2]:

„Wundern werden Sie sich, wenn ich Ihnen gestehe, daß diese Ihnen eigentümliche neue Form in mir die Hoffnung gemeinschaftlicher Verständigung zwischen Ihnen und mir über ein Problem, das mich seit langen Jahren beschäftigt, erregt hat. Was würden Sie zu einem Drama sagen, das sich seines ungeheuren Umfangs wegen, bis auf wenige Partieen, ganz im Allgemeinen hielte und deshalb durchgehend von der Musik zu begleiten wäre, wie z. B. die Ballade, die Sie melodramatisch behandelten? Ein solches Werk wird mein Moloch . . . Doch darüber läßt sich nicht schreiben, nur reden und Sie stellen uns ja einen Besuch in Wien in Aussicht." Ob eine Zusammenkunft der Beiden diesmal besser verlaufen wäre? Wer kann es sagen! Und wenn auch! Bornstein meint, wenn Schumann hätte zusagen können, stände der Moloch heute vielleicht vollendet vor uns. Möglich. Aber was wäre außer dem interessanten Faktum damit gewonnen gewesen? Schumanns Gestaltungskraft bezüglich der Bühne kennen wir. Mit Musik hätte sich sicher ein wenig erfreuliches Gesamtwerk ergeben, und losgelöst von dieser wäre der Eindruck doch wieder nur ein halber gewesen. Und zudem der Fehler der, wie wir sehen werden, falschen Voraussetzungen der Dichtung! Bedauern wir also nicht so sehr das Fragmentarische!

Schumanns Erkrankung[3] und baldiger Tod war wohl zunächst die Ursache des Liegenbleibens. Hebbels gänzliche Abwendung von dem Stoffe aber auf Rechnung dieses zu setzen hieße entschieden zu weit gehen. Dazu erscheint der Dichter von vorne herein viel zu wenig wählerisch in der Wahl des Komponisten. Kücken und Lachner! Man kann nur lächeln. Aber auch Geißlers[4] Ausführungen erscheinen mir nicht stichhaltig. Er behauptet, Hebbel erkannte, daß sein Drama auf falschen Voraussetzungen beruhte, daß das germanische Volk der Thuler niemals einen so scheußlichen Götzen angebetet hätte. Ein Blick auf die „Nibelungen" lehrt aber, daß Hebbel mit altgermanischer Art auch in jener Zeit noch nicht vertraut war, sonst würde er beispielsweise die herrliche Lichtgestalt Siegfrieds nicht so bedenklich verzeichnet haben.

Nein, der Grund war ein anderer. Der Dichter war allmählich über jene Zeit, wo er seine Dramen aus Problemen konstruierte, hinausgewachsen. Die „Nibelungen" nahmen sein Interesse gefangen und entzogen zusammen mit dem „Christus", in den die religiöse Idee aufgegangen, dem Stoffe die Lebenskraft. Dazu kam die seit dem italienischen Aufenthalt einsetzende Klärung seines Wesens, die Neigung zum Helleren und Schönen. Ueber 2 Akte kam so die Tragödie nicht hinaus. Sie schließt mit den Kulturverheißungen und zwecks Urbarmachung des Landes erteilten Befehlen Hirams und verfügt angegliedert nur über eine Reihe von Skizzen, aus denen sich Hebbels weitere Intentionen entnehmen lassen.

[1] „Hebbel und die Musik" von Dr. Rich. Batka. Neue Musik-Ztg. XXI. Jahrg., 19 und 20. Stuttgart-Leipzig 1900.
[2] Briefe V, Nr. 453 vom 30. November 1853.
[3] Er stürzte sich bekanntlich am 27. Febr. 1854 in einem Anfall von Geistesstörung in den Rhein.
[4] „Moloch" von M. Schillings. Uraufführung im Kgl. Opernhause zu Dresden am 8. Dez. 1906 von F. A. Geißler-Dresden. „Die Musik" VI, 7, S. 59 ff.

Emil Gerhäuser[1] nun war es, der den Stoff nach langem, langem Ruhen wieder ans Tageslicht zog und mit Geschick und Verständnis für die Bedürfnisse des musikalischen Dramas in eine geeignete dichterische Form umgoß. Es gelang ihm Schillings[2] für den Gegenstand zu interessieren, und reizte diesen die seinem Naturell besonders liegende Herbe des Sujets, so war es unter den Gestalten vor allem Teut, der seine Sympathie gewann. Ursprünglich hatte er die Absicht, sich den Text selbst zu schreiben, beschränkte sich dann aber, wie in seinen früheren Dramen[3], bei der Gliederung und Durcharbeitung des Materials auf tätige Mitarbeit. Dem Verfasser stellten sich bei Benutzung des auf ungeheuren Umfang berechneten Fragmentes schwierige Fordernisse entgegen. Nötig war vor allem eine Konzentration des Stoffes. Dabei durfte jedoch die Motivierung im Einzeln nicht Not leiden. Härten waren zu beseitigen, wie die im stilisierten Drama ganz unmöglichen Kinderopfer, und allzu schroffe Gegensätze zu mildern, wie sie die Szenen zwischen Teut und dem König und Teut und Theoda aufwiesen. Außerdem mußte dem Lyrischen eine breitere Entwicklung zugestanden und das Psychologische bedeutend vertieft werden.

Dem Drama geht eine kurze Vorgeschichte voraus:

Nach der Zerstörung Karthagos hat Hiram den Götzen Moloch zu Schiff nach Thule gebracht. Da dieser trotz dargebotener Menschenopfer die Stadt nicht zu retten vermocht, ward sein Priester irre an ihm, erkannte seine Ohnmacht und beschloß ihn zum Werkzeug seiner Pläne und Rachegedanken bezüglich Roms zu machen. Auf einem Felsen am Opferstein stellte er ihn auf und blieb, da seine Genossen aufs Meer zurückflohen, allein. Hier beginnt das Drama[4]:

Heimkehrende Fischer gewahren entsetzt das „Schreckensbild". Sie eilen fort um Teut und den König zu holen. Hirams Monolog (Textb., 2. Szene, S. 5 und 6) gründet sich in den ersten 11 Zeilen auf Rhamnits Rede (Hebbel, Abschnitt 215—245) mit Veränderung des Motivs, im weiteren auf Hirams langes Selbstgespräch (Abschn. 470—520), auf seine Rede in bezug auf die wirren Gottesvorstellungen (Abschn. 185—200) und die triumphierenden Worte Ende des 2. Aktes (Abschn. 980—985). Zum Teil wörtliche Anklänge: Textb., Seite 6, Zeile 8, 13, 22, 32 und 33. Mit Hilfe des Götzen und mitgebrachter karthagisch-phönizischer Produkte will er die Thuler gewinnen. Langgezogene Laute verkünden das Nahen des Volks (Hebbel, Abschn. 255). Hiram erfleht vom Gewitterhimmel Beistand (wörtl.: Textb., Seite 7, Zeile 1, 2, 4, 5), der Blitz schlägt in den Moloch, aus dem sofort Flammen brechen (nach H., Abschn. 210 und 250 szenische Bemerkung, nur mit der Steigerung, daß der Götze statt des Baumes getroffen wird). Dieser, scheinbar höherer Macht entspringende Zufall, und Hirams gewaltiges Pathos verfehlt seine Wirkung nicht. Zwar empört sich Wolfs und der Uebrigen germanische Natur bei der Aufforderung vor dem Gotte zu knieen, der im Blitze genaht (n. Hebbel, Abschn. 190—200,2), und sie bedrohen Hiram; Teut aber, der bisher in Staunen verloren,

[1] der bekannte Wagner-Sänger. Jetzt Regisseur.
[2] Diese Notizen verdanke ich mündlicher Mitteilung des Komponisten.
[3] „Ingwelde" und „Pfeifertag".
[4] Text-Analyse an Hand von Hebbels „Moloch", S. W. Bd. 5 und dem Textbuch des Schillingsschen Werkes. Berlin, Bote & Bock.

scheucht, als der Priester sich selbst als Opfer darzubringen gewillt sein scheint, die Angreifer zurück. Er, der Schwärmer, dem die Welt des Traums schon lange die ersehnte Gottheit gezeigt (H., Abschn. 270, 5 — 290,5), bekennt sich freudig zu dem neuen Kultus. Vergeblich warnt ihn Wolf vor des Vaters Grimm (vgl. H., Abschn. 290 und 315 bis 325,4). Teuts Verlangen nach einer Waffe „Gott zu schirmen" erfüllt Hiram. Nachdem Wolf Teut, der mit „Wind und Wogen" Gespräche führe der Torheit geziehen (H., Abschn. 625,6 — 630,3) und sich mit einigen Kriegern entfernt, den König zu holen, sinken die übrigen andachtsvoll nieder, erhalten von Hiram das Versprechen einer segenvollen Kultur und folgen ihm in eine Höhle um Gaben des Gottes zu empfangen. Teut und Theoda bleiben zurück. Diese, die vordem aus Liebe zu ihm ebenfalls niedergestürzt und sich die Stirn dabei an einem Stein verletzt (n. H., Abschn. 670, doch anders begründet), Moloch im übrigen aber kalt gegenübersteht, sucht Teut von seinem Irrglauben zu bekehren. Vergebens lockt sie zu nächtlichem Jagen, mahnt an der Drossel Schlag, bietet ihm als zartes Symbol einen Blütenzweig (vgl. H., Abschn. 650), — er will dem Moloch nicht entsagen. Sie enteilt und Hiram verteilt, mit dem Volke wiederkehrend, Brot und Wein, als Beweismittel für die Macht des Götzen (n. H., Abschn. 865,6 bis Abschn. 885 und Skizze 2). Velleda, Teuts Mutter, kommt das Angesicht des Gottes zu schauen. Sie wendet sich entsetzt von dem Ungeheuer ab und prophezeit schweres Unheil. Teut ist darüber bedrückt, aber Hiram weiß ihn zu beruhigen und befiehlt Aexte zu bringen um die Wälder zu fällen (H. Abschn. 840,5—9, Abschn. 865 und Abschn. 885). Er erklärt die Pflugschar, verweist auf Saat und Ernte und gebietet, da der Tag sich neiget zum Schutz des morgen zu beginnenden Werkes das erste Opfer. Während dies dargebracht wird, erglüht der Moloch in voller Gestalt.

Der 2. Akt beginnt mit einem Dialog Wolfs und Theodas. Ersterer beklagt die Niederlegung des Waldes, die Verletzung der heiligen Erde. Theoda berichtet, wie Teut das Volk durch sein Beispiel zur Urbarmachung des Landes anfeuert. Wolf droht dem „Verräter" Tod. Hiram erscheint mit Teut und dem Volk zu kurzer Rast. Er kündigt weitere Segnungen an, will Häuserbau und Schiffahrt lehren (eng an H., Abschn. 890—905) und erlangt von Allen den Treueeid. Seine Forderung, auch die Königseibe zu fällen, stößt auf Widerspruch. In diesem Augenblick kommt der König. Gericht will er halten über Hochverräter. Teut, aufgefordert die Waffen abzulegen, v.rlangt, der Vater solle Moloch sein Schwert weihen. Das ganze Folgende (Textb., Seite 28—37) folgt dem Hebbelschen Vorbild sehr getreu und birgt bei geringen Retuschen eine große Reihe wörtlicher Citate: Textb., Seite 28, Zeile 9, 10, Seite 29, Zeile 4—6, 8, 9, Seite 30, Zeile 2, 7—9, 13—21, Seite 31, Zeile 3, 10, Seite 32, Zeile 2—5, 9—19, Seite 33, Zeile 1, 7—11, 13, Seite 34, Zeile 1, 2, Seite 35, Zeile 5—14, 16, 17, Seite 36, Zeile 1—11, 18, 19, Seite 37, Zeile 2—4 (letztere von unten). Hiram fordert des Königs Schwert, dieser dringt auf ihn ein. Teut wirft sich dazwischen. Die Szene zwischen König und Hiram nach Hebbel, Abschn. 345 und 375,5 bis 380,3, diejenige zwischen König und Teut ebenfalls nach letzterem, sowie Abschn. 380 bis 415, 4, Abschn. 550 bis 600, Abschn. 640 und Abschn. 695 bis 810,2. Des Königs Zorn kehrt sich nun gegen den Sohn. Beide stehen sich mit gezogenem

Schwerte gegenüber. Da sinkt Teut dem Vater zu Füßen, das Schlimmste abzuwenden. Jener, ihn reumütig glaubend, verlangt, er solle Hiram töten und im Totental Buße tun. Teut lehnt ab. Die Schwerter kreuzen sich, da wirft sich Theoda dazwischen und beschwört Teut bei ihrer Liebe die Waffe fortzuwerfen. Doch dieser stößt sie fanatisch schroff zurück, sodaß Theoda dem König zornig zuruft, ihn zu töten. Teut schwankt, aber ein Wort des Gegners reizt ihn aufs Höchste. Beide stürzen aufeinander los. Nach kurzem Ringen fällt der König. Teut schenkt ihm das Leben und ergreift von seinem Schwerte Besitz. Der Besiegte beschließt sich in einer Höhle des Totentals von der Außenwelt zu scheiden, bis der Tag komme, wo Teut selbst ihn zurückrufe. Dann wolle er Rache nehmen. Sein Wehrgehenk hinterläßt er Wolf. Theoda, die für seinen Unterhalt sorgen will, wendet sich, ihn begleitend, grollend von Teut ab. (H., Abschn. 815). Hiram gebietet das Königsschwert am Moloch niederzulegen und des Gottes Hain mit einem Wall zu umschließen. Niemand dürfe zur Nacht ihn betreten, denn dann lausche er, sein Priester, geheimen Offenbarungen. Tod bringe die Gebotsübertretung. Alle entfernen sich, Hiram triumphiert (fast wörtlich nach H., Abschn. 925 — 945,5).

Aber der erste Mißklang tönt herein: Velleda hat sich, als sie Teut mit des Vaters Schwert kommen sieht, ins Meer gestürzt. Der Sohn gebärdet sich wie ein Rasender. Sein Aufschrei: „Wann sahst du je ein Weib vom Felsen in das Meer sich stürzen?" ist auf des Königs und Velledas Reden (Hebbel, Abschn. 370, 13 — 16) zurückzuführen. Nur mit Mühe gelingt es Hiram, ihn zu beruhigen (eng an H., Abschn. 945, 2 — 5). Dem herbeieilenden Volk befiehlt er die Eibe zu fällen.

Der dritte Akt spielt vor dem Todeshain. Ihm dienten nur noch Hebbelsche Skizzen zum Vorbild. Männer, Frauen und Kinder feiern das erste Erntefest. Unter Gesang und Tanz werden Garben geschichtet (Skizze 2, S. 252 bis 54). Hiram erscheint mit Teut und den Molochpriestern (Szene 2) und gebietet morgen zu Schiff nach einem fernen Zauberlande (Italien), das er mit glühenden Farben schildert, aufzubrechen. Begeistert stimmt das Volk zu. Nachdem Alle mit den Garben nach dem Hain, kommt Wolf mit Getreuen. Sie sehen Thule durch die Auswanderung in Gefahr, und Wolf sendet des Königs Wehrgehenk aus, alle waffenfähigen Männer zusammenzurufen. Molochpriester gebieten, da die Nacht anbricht, den Hain zu verlassen, Teut übernimmt am Tore die Wache. Die Stille ringsum läßt ihn seine Bedrücktheit stärker empfinden. Plötzlich hört er aus dem gegenüberliegenden Wald eine Stimme. Beim Schein des Mondes sieht er ein Reh hastig über die Mauer des Todeshains setzen. Eiligen Laufs naht schon die Jägerin: Theoda. Ungeachtet seines Zurufs schwingt sie sich dem Flüchtling nach. Entsetzt stürmt Teut, entschlossen, mit ihr zu sterben, hinterdrein. Theoda, bald darauf aus dem Tore tretend, gewahrt erschreckt, wo sie gewesen. Der ganzen Szene, von Theodas Auftritt an war Nr. 3 u. 4 der Skizzen (S. 254 — 56) vorbildlich. Der folgende Dialog (Teut und Theoda) benutzt Züge aus Skizze 5 (S. 257, Abschn. 10 u. 25) und Skizze 6 (S. 258 — 60). Teut, bei dem sie Schutz sucht, verkündet ihr den Tod, er will ihn aber mit ihr erleiden, da auch er das Gebot übertreten. Brust an Brust erwarten sie das Ende. Aber es kommt nicht (wörtlich aus H., S. 256, Abschn. 35). Theoda ahnt

Hirams Betrug und lacht auf. Vor Teuts Augen beginnt es schrecklich zu tagen. Das Teuerste: Vater, Mutter, die Geliebte hat er einem Phantom geopfert. Sogleich will er gutmachen, was noch gutzumachen ist. Die Liebe, den einzig wahren Gott, fühlt er im Herzen, und während sich Theoda entfernt, um den König zurückzuholen und die roten Beeren, die der einst von Teut verschmähte Blütenzweig trägt, als Brautschmuck anzulegen, weckt dieser bei Tagesanbruch Hiram. Ironisch teilt er ihm mit, daß der Aufenthalt im Hain ihm nicht geschadet (vgl. Skizze 5, Abschn. 5, S. 257; Skizze 6, Abschn. 10, 15, S. 259 und Skizze 7, erste 12 Zeilen, S. 260). Als dieser es schlau als eine Huld des Gottes auslegen will, zeiht er ihn offen des Betrugs und kündet ihm den Tod. Hiram, entlarvt und alles verloren sehend, dringt mit dem Dolch auf ihn ein, dieser aber drängt ihn die Klippen hinan, und der Betrüger, dem kein Ausweg mehr bleibt, stürzt sich ins Meer. Teut geht um Moloch des Vaters Schwert wegzunehmen. Indessen erscheint Wolf mit zahlreichen Kriegern. Er heißt sie Feuerbrände in die Schiffe werfen und das Volk mit Waffengewalt zwingen, Moloch zu entsagen. Sie verbergen sich vor den nahenden Priestern, die die Ausziehenden, vom Volk geleitet, zu den Schiffen führen. Mit Schrecken sehen sie diese in Flammen aufgehen. Auf den Tumult hin kommt Teut. Mit Staunen gewahrt man seine veränderte Sinnesart, hört seine Anschuldigung Hirams. Er, der ihnen den reichen Segen brachte! Verräter! ruft das Volk und stürzt, als Teut gar Moloch einen Götzen nennt, auf ihn los. Durch das Getümmel bahnt sich Wolf einen Weg und schlägt dem „Verführer", der Heimat „zur Sühne", die Todeswunde. Da naht Theoda mit dem König. Teut bricht vor dem Vater zusammen. Ueberrascht schaut dieser aller Orten die Wirkungen der Kultur (vgl. Skizze 8, S. 263 und Skizze 9, S. 264) und wendet sich ergriffen zu dem Sterbenden, der ihm mit letzter Kraft das Schwert zurückgibt. Auf dem Toten sinkt Theoda leiderfüllt nieder und drückt ihm ihren Kranz aufs Haupt. Der König, vom Schmerze überwältigt, gebietet den Kriegern: „Stürzet Moloch!"

Die Exposition ist meisterhaft. Hebbels ausgedehnter Dialog Anfang des ersten Aktes und langer Monolog Ende desselben sind vereint und zu dem Notwendigsten zusammengeschmolzen. Aus den beiden Auftritten des Königs (Akt I und II) ist einer geworden, dem man, da die Dinge sich inzwischen beträchtlich entwickelt haben, mit größerer Spannung als bei Hebbel entgegensieht. Hirams Gebote finden sehr natürlich nach Verteilung der mitgebrachten Lebensmittel (Hebbel hat sie nicht) schon im ersten Akt ihren Platz. Im übrigen ist im Gerhäuser-Schillingsschen Drama eine starke Motivverschiebung vor sich gegangen. Hebbels Grundidee, die Entstehung der Religion an Hand der Kultur zu zeigen, trat zurück, der Sieg der Gottesidee, als in Moloch versinnbildlicht, wurde sogar eliminiert. Nicht Hiram oder gar Moloch, den Hebbel im Brief vom 28. Januar 1847 an Kühne als seinen Helden bezeichnete, steht im Vordergrund, sondern Teut, der fanatische Schwärmer. Die psychologische Entwicklung dieses Jünglings bildet den Mittelpunkt des Interesses. Bei Hebbel sollte der Oberpriester, des Betrugs überführt, erklären, daß Moloch nur sein Geschöpf, die Segnungen aber auch allein sein Werk seien. Das Volk sollte sich daraufhin gegen ihn empören, ihn den Sieg der Gottesidee

erkennen lassen, ihn dahin bringen, sich selbst von neuem zu beugen und seinen Abfall mit freiwilligem Tode zu büßen. In Schillings' Drama stürzt sich Hiram, ungläubig wie zuvor, rein aus Verzweiflung über seine mißlungenen Pläne ins Meer, während Teut die Konsequenzen seiner Handlungen trägt. Im Gegensatz zu Hebbel ist er, der dort nur als „uralter Greis" bezeichnet, bei Gerhäuser zum Oberpriester des Moloch geworden. Rhamnit, Hebbels Oberpriester, ist in ihm aufgegangen. Sympathischer als in der Vorlage wird er dadurch, daß wir keine Menschentötungen bei ihm zu erleben brauchen: Die Sklaven flohen aufs Meer zurück, Kinderopfer werden nicht gebracht und Rhamnit existiert ja nicht. Er ist eine mit überragender Größe ausgestattete Persönlichkeit, aber zum lebendigen Menschen haben ihn, wie auch Brandes[1] bemerkt, die Neuschöpfer ebenso wenig als Hebbel selbst machen können. Fremd und kalt, als konstruierte Figur, fleischgewordener Gedanke, steht er vor uns. Der König entspricht durchaus der Vorlage. Die stärkste Wandlung hat sein Waffenfreund Wolf erfahren. Er ist aus einer Nebenfigur und einem Anhänger Teuts gewissermaßen zum Stellvertreter des Königs und erbitterten Gegner der Hiramspartei geworden. Eine Neuschaffung ist auch die Gestalt der Velleda. Gerhäuser hat sie im Gegensatz zu der schemenhaften Physiognomie der Hebbelschen Figur scharf herausgearbeitet und ihr seherhafte Züge verliehen, sodaß eine jener Frauengestalten vor uns ersteht, wie sie die Ueberlieferung den Germanen zuschreibt. Ihr Einfluß auf Teut ist entschieden als stark zu bewerten. Es ergibt sich daraus eine Vertiefung des seelischen Konfliktes, und hiervon legt die 5. Szene des 2. Aktes mit ihrem: „Moloch, Moloch!" und: „Wann sahst du je ein Weib vom Felsen in das Meer sich stürzen? die Mutter tat's!" beredtes Zeugnis ab. Wie schon Rodnagel[2] anführt, ist gerade mit dieser Stelle den Neuschöpfern ein sehr geschickter Zug geglückt. Bei Hebbel war es eins der Weiber, das sich wegen der Opferung ihres Kindes ertränkte, und Velleda bemerkte auf des Königs Mitteilung: „Ins Meer? Das tat noch nie ein Weib!" Bei Gerhäuser-Schillings ist dies Weib Velleda selbst, die ihren Sohn als Opfer des gräßlichen Ungetüms erblickt. Wie bei Hebbel ist Teut der Träger wirrer Gottesvorstellungen, die den Thulern von Generation auf Generation überkommen. Rodnagel nennt ihn seines träumerischen Wesens halber einen Seelenverwandten Brans aus „Ingwelde". Durch der Mutter „wirre Sagen" immer mehr in seinen Phantastereien bestärkt, bietet er dem einfallenden Samenkorn günstigsten Entwicklungsboden. Mit Inbrunst nimmt er den neuen Glauben auf, und sein Beispiel, wie Hirams suggestive Kraft, reißt auch das Volk zur Anbetung hin. Aber hier ist — und das muß ganz besonders scharf betont werden — der wunde Punkt der Handlung, der einerseits den befremdenden Abschluß im Gefolge hat, andererseits aber das Fundament des kühnen Gesamtaufbaues durchaus bedenklich erscheinen läßt. Ein Blick auf die Entwicklung des germanischen Götterglaubens läßt das Verhalten Teuts und des Volkes undenkbar erscheinen. Von je her hat das Volk, wie Wagner[3] ausführt, „die unnachahmliche Befähigung gehabt, sein eigenes Wesen nach dem

[1] „Moloch" von Friedr Brandes. Kunstwart 1907, 1. Januarheft.

[2] „Moloch" von Max Schillings. Einführung in Dichtung und Musik von Ernst Otto Rodnagel. Berlin, Bote & Bock.

[3] Band II der „Gesammelten Schriften und Dichtungen". 3. Aufl., 1897, S. 123.

Gattungsbegriffe zu erfassen und in plastischer Personifizierung deutlich sich vorzustellen." Die Gottheit, in der man sich die Naturkräfte verkörpert dachte, wurde in der Phantasie des Germanen nichts anderes als das stark potenzierte Abbild seiner selbst. Hoheitsvoll wie ein König, edel, weise und kraftvoll dachte man sich den Gott als ordnendes, segenbringendes Wesen.[1] In seinen Ring-Dramen hat Rich. Wagner diesen Gestalten zum realen Dasein verholfen und unsere Erkenntnis germanischen Wesens gestärkt und vertieft. Hebbel zeichnet das germanische Volk noch ohne jede Religion. Bei Gerhäuser steht es aber, worauf Geißler[2] sehr richtig hinweist, schon auf höherer Stufe: es verehrt eine alte Eibe. Ein schlichter Naturdienst tut sich bereits kund, ein König sitzt an geweihter Stätte zu Gericht. Und ferner! Das Meer galt seit alten Zeiten in der Phantasie der Küstenbewohner als Heimstätte zahlreicher Riesen und Ungeheuer, die zu Zeiten dem Wasser entsteigen und erbarmungslos Opfer hinwegschleppen. Gewitterstürme und Ueberflutungen lagen diesem zugrund. Wie ist es nun möglich, daß ein Volk von der Art der Germanen vor einem glühenden, rauchenden Ungeheuer mit Stierhaupt und Krallen, hart am Seegestade erschienen, in Anbetung versinkt? Mußten die Ueberraschten nicht, wenn sie sich scheuten den „Unhold", der unter Sturm und Donner genaht, ins Meer zurückzustürzen ihn mit Grausen fliehen? Velleda hat, wie sie uns im Drama geschildert wird, sicher andere Gott-Vorstellungen in Teuts Seele geweckt. Er kann seiner ganzen Veranlagung nach einem solchen Götzen nicht zu eigen fallen. Dazu ist die Lösung des Konflikts — durch reinen Zufall kommt er hinter Hirams Ränke — unhaltbar, wie auch seine psychologische Entwicklung — er ringt sich nicht zum Gotteserkennen durch sondern bekommt von Theoda die Augen geöffnet — nicht befriedigen kann. Und dann! Wie kann das Volk in der Mehrheit sein Empfinden teilen? Die Typen echt germanischer Denkungsart wenden sich doch ab: Der König, Velleda, Theoda und Wolf! Eine solche Verschiedenheit der Anschauung widerspricht der Ueberlieferung. Gerhäuser hat dies sicher gefühlt. Teut stirbt am Schluß, die Molochpriester werden zersprengt oder niedergemacht, ja Moloch gar gestürzt, aber alles das ist doch mehr oder weniger gewaltsam und nicht eigentlich nach der Gesamtentwicklung vorauszusehen. Teuts Tod wäre nur zu erklären, wenn das Molochvolk, fanatisch dem Götzen ergeben, ihn erschlagen. Wie kommt Wolf dazu? Die bloße Auswanderung erscheint mir nicht stichhaltig genug; auch Storck und noch Andere[3] wiesen auf diesen Punkt hin. Wenig glücklich ist, daß der König den Befehl gibt Moloch zu stürzen. Würde Teut, sterbend, dies tun, so wäre das, da sein Gottesbegriff sich geläutert, folgerichtig; daß aber der König, der dem reichen Segen ringsum mit hoher Bewunderung gegenübersteht die Veranlassung gibt, befremdet und kann, aus dem Schmerze heraus erklärt, beinah als Rache an dem Bild aufgefaßt werden.

In Theoda, der Teut seine Errettung vom Wahn, seine Wiederaufrichtung und Gotterkenntnis verdankt, begegnet uns eine wohltuende Umschaffung und Ausgestaltung der harten Hebbelschen Figur. Es ist der Gedanke der Erlösung

---

[1] W. Golther: „Götterglaube und Göttersagen der Germanen". Dresden 1894. L. Ehlermann.

[2] „Die Musik" VI, 7, S. 60.

[3] vgl. Neue Musikztg., XXVIII. Jahrg., Nr. 20, S. 434.

durch das reine Weib, der hier bedeutungsvoll hinzutritt und auch das Ende der Tragödie versöhnender gestaltet. Abgesehen vom Schluß, sind ihr mit Teut 3 Szenen zugefallen. Die mittlere (Textb., S. 31) entspricht der der Vorlage (Akt II), nur wesentlich gemildert. Von den beiden anderen (Textb., S. 13 f. u. 47 f.) macht sich die zweite Hebbels Skizzen zunutze, wächst aber darüber hinaus und bringt bloße Ansätze zu blühender Entwicklung. Die erste ist selbständige Neuschaffung und bildet in ihrem stimmungsvollen Gehalt eine der wundervollsten Partieen der Dichtung. Mit holdester Anmut, Schalkhaftigkeit und tiefem Empfinden ist diese keusche Mädchengestalt ausgestattet. Ihr Gespräch mit Teut, ihr ganzes Gebahren zeugt von liebevollem Einfühlen des Dichters in reiner Frauen Leben und Lieben jener Zeiten, man empfängt den Eindruck, als seien diese Szenen mit ganz besonderer Sorgfalt behandelt. Ihrem Schöpfer gereichen sie zu hoher Ehre, dem Tondichter bieten sie den notwendigen lyrischen Boden.

Die Sprache ist durchweg gewählt und von klanglichem, ja wo nicht gerade Hebbelsche Verse stehen, berückendem Wohllaut. Des öfteren wird der Reim verwendet, zumeist an Stellen, wo es auf sinnliche Wirkung ankam, wie in den Molochhymnen. Hebbels Verse sind in handlichere Form umgegossen und nur an Stellen, wo ein besonders herber Unterton geboten schien, wörtlich verwendet. Das Textbuch ist neben den erwähnten Vorzügen und Schwächen reich an herrlichen poetischen Bildern und trägt auch insofern Hebbels Plänen Rechnung, als es eine ganze Reihe und dazu recht wirkungsvoller Chöre sein Eigen nennt.

Schillings macht in seinem Drama vom Leitmotiv ausgiebigsten Gebrauch. Hermann Wolfgang nennt in seiner Einführung[1] in das Werk 32 Themen, Rodnagel in der seinen gar 37, die sich mit den bedeutendsten Umbildungen auf 53 belaufen. Ich werde nur die notwendigsten anführen und in Notenbeispielen erläutern[2], da mein Thema eine gewisse Beschränkung in dieser Hinsicht nötig macht.

Holzbläser und Hörner beginnen in h-moll mit dem in wuchtigen Oktaven einherschreitenden Molochmotiv (1) das Vorspiel. Es ist in seiner düsteren Herbheit, die es besonders dem Tritonus fis-c verdankt, äußerst charakteristisch. Trompeten und Posaunen, von starken Akzenten des Orchesters getragen, schmettern das überlegen-kraftvolle Hirammotiv (2), das gleich darauf mit dem Molochsymbol bedeutsam kombiniert wird. Auf der fis-moll-Dominante erklingt letzteres noch einmal geheimnisvoll in gedämpftem Blech über Paukenwirbel und schwebendem Becken, worauf über raunenden, schon 7 Takte zuvor auftretenden Triolen der Bratschen und Celli das Motiv Thules (3) in einförmigem, das Neblig-Graue der Landschaft malenden fis-moll einsetzt. Es ist dem Gesang der heimkehrenden Fischer untergelegt, der sich der Instrumentaleinleitung bei aufgehendem Vorhang angliedert. Im Augenblick, wo sie entsetzt das Ungetüm gewahren, bringen Baßklarinette, Fagotte, Celli und Kontrabässe 1 in der Verkleinerung. Holz, Hörner und Trompeten symbolisieren in reibenden Sekunden das „Schreckensbild" (4 a u. b). Moloch- und Thulemotiv verbinden sich und leiten zu einem den Singstimmen, Oboe, Heckelphon, Trompeten und Violinen anvertrauten

---

[1] Opernführer Nr. 91, Schlesinger.
[2] In der Benennung der Motive folge ich Rodnagel.

Motiv (5), in dem die auf Grund sagenhafter Ueberlieferung im Volke herrschenden unklaren Ahnungen vom plötzlichen Erscheinen eines Gottes ihren Ausdruck finden. Wechselnoten, Chromatik und Querstände geben den wirren Charakter. Zu den Aufforderungen der Männer den König und Teut zu holen erklingt erstmalig im 3. und 4. Horn dessen Motiv (6), während die Trompete Teuts jugendfrohes Thema (7) schmettert. Beide sind ritterlich fanfarenartig gefärbt. Stürmische Passagen des Holz- und Streichkörpers künden im Verein mit rauschenden Beckentönen das Hereinbrechen des Gewitters. Hirams Erscheinen wird höchst bedeutungsvoll vorbereitet: Breit und gewaltig erscheint auf kräftigem Septakkord in Posaunen und Tuba Motiv 1; 2 antwortet in mächtigem Unisono, worauf beides auf anderer Stufe wiederholt wird. Unter den Klängen des Molochsymbols tritt er „seltsam und fremdartig" aus der Höhle. Der erste Teil des Monologs, der über die Vorgeschichte orientiert, wird von 2 beherrscht. Ein genialer Zug macht sich beim Folgenden bemerkbar: Das Molochmotiv ist bei der spöttischen Anrede an den „Eisenklumpen" seiner imposanten Größe entkleidet. Als „Gott" symbolisieren ihn glänzende Blechbläser, der „Knecht" aber wird durch Heckelphon, Baßklarinette und Kontrafagott in komische Beleuchtung gerückt und erscheint nun wirklich einmal als das, was er ist: ein schwaches Werkzeug in der Hand seines Meisters. Ein heroisches Motiv (8), das des Priesters Rachegedanken wegen Karthagos Fall symbolisiert, tritt neu hervor. Während die Flöten mit 5 in der Vergrößerung an die Religionslosigkeit und wirren Gottesvorstellungen in Thule, Paukenwirbel an den in „Donnerrollen" erwarteten Gott gemahnen, legt Hiram seinen Plan dar. Schreckensbild- und Molochmotiv begleiten ironisch sein: „Der Gott erschien", treten aber rasch vor dem Hirammotiv zurück, das triumphierend mit despotischen Schritten ausgezeichnet die niederzwingende Größe des Priesters charakterisiert. Von packender Gewalt ist: „Dann zitt're Welt!" mit dem visionär geschauten Untergang Roms. Motiv 8 im Bläserchor, durch Streicher gestützt, begleitet diese groß angelegte Szene. Schillings hat hier mit Glück die Kirchentonarten zu Hilfe gerufen. Ihre herbe, dem modernen Ohre befremdliche Harmonik kommt dem Texte sehr zu statten. Die dorische und äolische Tonart verleihen dem Anfang, „den Tiber tränk' ich mit Blut", wie noch anderen Stellen, ein unheimlich-ahnungsvolles Gepräge.

Von Moloch- und Hirammotiv getragen erflehen des Priesters Worte vom Himmel das „Wunder". Rauschende Passagen in Holz und Streichern malen mit Tamtam und Becken in kühner Realistik das Einschlagen des Blitzes, während Trompeten und Posaunen mit 4 von dem aufflammenden Ungetüm Notiz nehmen. Die nun anhebende bedeutungsvolle Szene, der die Entscheidung über Hirams Geschick anheimfällt, leitet mit dreimaligem, je um eine Terz höher versetzten Anrufe Hirams an Moloch ein. Das Molochmotiv im Blech auf Durquartsextharmonien aufgebaut und von hohem Violintremolo in verklärtes Licht getaucht, unterstützt den Gesang, der von erstaunten Zwischenrufen des Volkes unterbrochen wird. Die Musik kommt der Situation, die die suggestive Macht des Priesters, zwecks Glaubwürdigkeit der weiteren Entwicklung, vom ersten Zusammentreffen an erweisen soll, nach Möglichkeit entgegen; der Komponist scheint sogar, dieser Schwierigkeit eingedenk, mit äußerster Sorgfalt zu Werke gegangen zu sein, aber das Verhalten dieser Germanen wird uns trotzdem nicht begreiflich.

Im Gegenteil! Wir empfinden angesichts der Schönheit der Musik nur doppelt die Kluft, die jene Welten trennt und können ihr, die selbst hehr und göttlich, das nicht glauben, was sie uns vergebens einzuflüstern sucht. Mit höchster Lebendigkeit vollzieht sich nach Wolfs Angriff der mit dem Teutmotiv (7) eintretende Umschwung. Unter dem Motiv der „wirren Gottesvorstellungen" (5) kniet Teut nieder, Flöte mit 1 und Pizzicato der Sologeige treten hinzu. Dann weist ein neues, zart in der Klarinette auftauchendes Motiv (9), durch Flageolet der 3- und 2fach geteilten Geigen transszendent gefärbt, auf das innige Gottessehnen des Jünglings hin. Ich stimme Rodnagel bei, der dieses weitgeschwungene thematische Gebilde als die musikalische Grundidee des Dramas anspricht. Mit Teuts Motiv geht es die innigste Verbindung ein. Wolfs Unwillen gelangt in einer barschen Figur (10) zum Ausdruck. Seiner Forderung, das Götzenbild zu verbannen, antwortet Teut träumerisch mit dem zweiten Teil des „Gottessehnens" (9 b). Dieses, im Rhythmus dem „Schreckensbild" (4 b) gleich und sich auch nur durch die aufwärtsstrebende Tendenz melodisch von ihm unterscheidend, deutet wohl an, wie der Götze in seiner Anschauung zum Gotte geworden. „Ein Ungetüm dies Flammenbild?" Genialer tonsetzerischer Gedanke! Die folgende Szene, die zur Anbetung Molochs und der Segnung durch den Priester führt, wird durch das Hirammotiv (2) in tiefen Holzblasinstrumenten und „Gottessehnen" (9) im Solo-Cello eingeleitet. Die Verwendung des letzteren erscheint mir sehr sinnig im Hinblick auf den bis jetzt allein gläubigen Teut, denn die anderen sehen nach dem Partiturvermerk „ängstlich und unschlüssig" auf ihn. Der Anfang: „Senkt tiefer noch" usw. entbehrt musikalisch des Zwingenden. Das ist zu bedauern, denn wiederum kam es darauf an, die Gewinnung des Volkes begreiflich zu machen. Das Orchester verbreitet zwar einen mystischen Schleier, aber melodische und harmonische Ausstattung tun in ihrer Sprödigkeit der stark musikalischen Dichtung Abbruch und nehmen nicht gefangen. Die Entwicklung und Steigerung ist bewundernswert. Sieben Takte vor dem Höhepunkt (H-dur Vorzeichnung) nimmt die Musik bei dem von früher her bekannten Dureintritt des Hauptmotivs (auf fis) einen ekstatischen Charakter an, worauf: „Und Moloch segne unser Sein!" gewaltig ausströmend, in mächtiger Entladung gipfelt. Ein hymnenartiger Satz, bei dem neben 1 und 2 ein später noch mannigfach verwendetes Thema (Segen, Nr. 11) hervortritt, bildet den Abschluß.

Bei der folgenden wundersamen Szene zwischen Teut und Theoda atmen Dichtung und Musik gleiche Schönheit. Die Celesta tritt zum Orchester. Flöte und Oboe wecken mit dem Theoda-Motiv (12 a) Teut aus seiner Versunkenheit. Ihre Lockung wiederholt die Solo-Violine über zarten Akkorden, die sich als neues Symbol, das der „göttlichen Liebe" (13) darstellt (Erlösungsgedanke). Weiche Holzbläserharmonien lassen des Mädchens Zuneigung (12 b) erkennen. Auch sein Gefühl erwacht. Bei seinem: „Ah, du bist schön!" sind sein Motiv und das des Gottessehnens (9) organisch verwachsen. Durch dieses Moment gewinnen wir einen tiefen Blick in sein Innerstes. Deutlich erkennen wir, daß sein Gottessehnen, als seiner Natur immanent, nur zeitweilig einem Irrwahn folgt, daß er das Göttliche dereinst in der Liebe erkennen wird. „Wach auf" mahnt ihn die Geliebte, und er fühlt das Wunder, er empfindet die „Funken,

die Gott entstammen", aber — er wendet sich trotzdem zum Götzenbilde zurück. Unheilvoll klingt das Molochmotiv hinein und schlägt, wie ein innerer Mahner an Wort und Pflicht, ihn aufs Neue in Bann. — Hirams Rückkehr mit dem Volke wird vom Orchester mit der geistvollen Kombinierung vier wichtiger Themen begleitet: Segen (11) und Hiram (2) in den Geigen sinngemäß eng verwachsen, Teut (7) im Horn und Moloch (1) in den Celli, Kontrabässen und Fagotten. Die feierliche Verteilung von Brot und Wein, die Hebbels Plan der sinnbildlichen Darstellung des heiligen Abendmahles (Skizze 2) entspricht, geschieht unter den Klängen des Segensymbols. Die Musik ist transszendent und von mächtiger Wirkung. An Velledas Auftritt knüpfen sich eine Reihe eigentümlicher Klangkombinationen. Ihr: „Führ' mich mein Sohn" stützt sich unsicher und bang auf zwei gehaltene Klarinetten. Für das Visionäre macht Schillings von hohen schwebenden Akkorden, Ganztonfolgen und übermäßigem Dreiklang, den er enharmonisch verschiedenartig weiterführt, Gebrauch. Den Schluß des Aktes bildet die großangelegte Opferszene mit dem von Hiram und dem Volke angestimmten Molochhymnus. Während die beiden ersten Strophen Hiram allein singt und der Chor erst am Ende antwortet, setzen bei der letzten die Stimmen zusammen ein. Klar tritt Teuts völlige Hingabe zutage, indem jetzt sein Gesang begeistert mit dem Hirams unisono ertönt.

Der zweite Aufzug beginnt mit einem prägnanten Orchestervorspiel. Das von den Hörnern energisch geblasene Königsmotiv (6) führen die Streicher im Bunde mit den Trompeten trotzig weiter, damit im Voraus die charaktervolle Persönlichkeit des Stammoberhauptes andeutend. Eine Wiederholung mündet in einen stürmischen Mittelsatz, der von den „wirren Gottesvorstellungen" (5) und den miteinander kombinierten Moloch- und Schreckensbildmotiven getragen, bald in dem Anfang analoge Klänge, die sich mit „Wolfs Unwillen" (10) mischen, überleitet. Unter dem Teutmotiv, das durch punktierte Notenwerte jetzt in rhythmisch kraftvollerer Gestalt ertönt und dem sich innig anschmiegenden Liebesmotiv Theodas (12b), hebt sich der Vorhang. Die Umbildung des ersteren verweist auf des Jünglings arbeitsfrohe Betätigung, der in der Tiefe pulsierende Rhythmus auf das rüstig vorwärts schreitende Kulturwerk. Hiram und das Volk nahen unter den Klängen des Segensymbols (11). Ein neues Thema (14): des „Erntefests" begleitet, von Streichern, Oboe und Harfe angestimmt, des Priesters froh aufgenommene Prophezeihungen. Teuts Treuegelübde vollzieht sich unter feierlichen Trompeten-, Horn- und Holzbläserschritten. Der König naht unter seinem im Blech und dann im übrigen Orchester ertönenden Motiv. Schreckens- und Molochmotiv flammen zugleich auf, wenn er das Ungetüm erblickt. Sein: „Ein Unhold, hör' ich, stieg ins Land" begleiten die Geigen mit den „wirren Gottesvorstellungen" (5); das „Schreckensbild" (4) ist — ein feiner Zug, auf den Rodnagel aufmerksam macht — bei Teuts Worten harmonisch gemildert. Aber der Streicher und Flöten: „Moloch ist König" (Hymnus) enthüllt dem Herrscher die Gefahr. Bei seiner Entgegnung auf Hirams Verlangen verraten die „wirren Gottesvorstellungen" (Violinen), daß der König den spekulativen Plan des Priesters durchschaut. Teuts energische Parteinahme zeigt sein und des Königs Motiv in scharfer Konkurrenz. Die „Frucht der Winternächte"

bei der Mutter lassen die übermäßigen Dreiklänge der Velledaszene nicht vermissen. Meisterhaft trifft Schillings das Psychologische, wenn Teut sich zunächst beugt: langsam verklingt in der Tiefe das Molochmotiv, in den Geigen steigt brünstig das „Gottessehnen" (9) empor, Hirams Motiv mischt sich bang im Heckelphon darein. 7 und 9 begleiten die demütige Bitte. Energische mit der Fortsetzung des Königsmotivs aufbrausende Passagen künden des Herrschers Wut. Aufzuckende Achtel der Violinen und Bratschen zeigen die Wirkung seines: „Nun? feig?" Die Hebbelschen Verse, auf scharfe Dissonanzen gestellt, wirken bei dem raschen Zeitmaß schauerlich. Bei Teuts: „Du bist mein Feind, mein einz'ger Feind!" gemahnen Geigen und Oboen mit 10 an den zweiten. Unter dem Klang seiner Fanfare schleudert Teut das Schwert von sich, gestopfte Trompeten unterstreichen seine knirschenden Worte. 6 und 7 rücken beim Kampf scharf aneinander. Das Unisono des Volkes: „Moloch segne ihn" tritt, gestützt durch Kontrabässe und Posaunen, mit 1 hinzu. Zum Siege des Jünglings vereinigen sich auf jubelndem E-dur Quartsextakkord Molochhymnus und Teutmotiv. Der Gegner erste Worte (Hebbel wörtl.) werden nur von dumpfem Paukenwirbel begleitet. Des Königs Ohnmacht, die einen Stillstand der Handlung ermöglicht, benutzten die Neuschöpfer zur Einschaltung einer lyrischen Episode: Theoda, Teut, Hiram, Wolf und das Volk stimmen einen breit aufgebauten hymnenartigen Gesang an. Die folgende Szene, wo dem König das Bewußtsein zurückkehrt, ist durch tiefe Holzbläser düster gefärbt. Das von zwei A-Klarinetten mit Unterstützung der Baßklarinette 22 Takte unisono ausgehaltene tiefe „des" kennzeichnet den Bann, der noch des Königs Sinne gefangen hält. Schüchtern bringen die Fagotte mit dem Anfang von 6 eine erste Lebensregung. „Gibt's Schmerzen ohne Wunden?" fragt der Erwachte, und die Holzbläser deuten leise das Thulemotiv (3) an, ist doch Land und Volk Moloch verfallen! Als der König sein Schwert vermißt, nimmt sein Symbol verzerrte Gestalt an, und Teuts triumphierendes Thema in gewaltigem Blech-, Holz- und Streicherunisono läßt ihn plötzlich alles begreifen.

Das Totental wird durch einförmig schleichende Baßoktaven charakterisiert. In subtiler Weise trifft die Musik den Widerstreit der Empfindungen Theodas. Trotz ihres Unmuts tritt in ihrem von zitternden Bratschen getragenen Motiv durch geringfügige harmonische Wandlung ein so inniger Ausdruck zutage, daß auch das nachfolgende: „Denn unser aller Feind bist du!" über ihr wahres Gefühl nicht im Unklaren läßt. Ein neues Thema, das im letzten Akt große Bedeutung gewinnt, tritt jetzt im gesamten Orchester hervor: Das Motiv des Todeshains (15). Ein düster-feierliches Gepräge wohnt ihm inne, das durch Ganztonschritte und Quintenparallelen über einem Orgelpunkt, akkordische Verwendung der Blechbläser und ausschließliche Heranziehung der Tuba und Posaunen für den Baß, unter Hinzunahme von Pauken und gr. Trommel erreicht wird. Es beherrscht gemeinsam mit 1 und 9 des Priesters eindrucksvolle, Molochs Gebot verkündende Worte. Hirams Monolog: „Jetzt bin ich Herr!", in dem vor dem ersten Choreinsatz nur Hebbelsche, etwas simplifizierte Verse stehen, ist musikalisch äußerst wirksam. Hörner, Trompeten und Posaunen leiten ihn triomphal mit Motiv 2 ein. Dieses verbreitet zusammen mit zitternden Hölzern und Streichern weiterhin ein flammendes Licht, wodurch die herbe Dichtung in

eine sehr passende Beleuchtung rückt. Stimmungsvoll ist das Hineinklingen des fernen Molochchores. Der letzte Teil des Triumphgesanges (eng an Hebbel) stützt sich auf das imposante Rachemotiv (8) und strömt bei Hinzutritt des Moloch- und Hirammotivs sieghaft in breite, glanzvolle Harmonien aus. In schärfstem Kontrast dazu steht die anschließende Szene: Teut in Verzweiflung über den Tod der Mutter. Schillings stellt nirgends Licht und Schatten so schroff nebeneinander wie hier. Schriller Klang hoher Holz- und Streichinstrumente, untermischt mit knirschenden Hörnern, Becken und dumpfem Trommelschlag, läßt Gräßliches ahnen. Zu Teuts rasenden Aufschreien (akzentuirt wird Mo l o ch mit Tritonus-, Quint- und Sextschritt aufwärts!) gellen Holz und Xylophon das Molochmotiv, worauf die Bässe mit Ganztonschritten der Velleda-Szene einsetzen. Die Musik ist von höchster Dramatik; Teut erscheint wie von Furien gepeitscht. Durch das Hineinklingen des jubelnden Molochhymnus mit seinem dionysischen Schlußtakt wird die seelische Zerrissenheit noch augenscheinlicher. Ganz meisterhaft ist: „Werd kalt und hart . . .“ Auf dem letzten Wort fallen drei Halbtöne reibend zusammen. Zu dem „des“ der Singstimme blasen die Posaunen ein ehernes c und d, während Bratschen und Celli das Zittern des Herzens, dieses „Geschwüres vom Weibe her“, veranschaulichen. Das Hirammotiv beschließt majestätisch den Akt.

Der Beginn des letzten Aufzugs trägt einen neuen frischen Zug in das Drama: er läßt die Freude zu Wort kommen und wirkt dadurch wohltuend kontrastierend gegen die zumeist düstere Physiognomie des Vorangegangenen. Sonnige Feststimmung durchweht die Musik; aus harmlosem Frohsinn erhebt sie sich zu dithyrambischem Jubel, begeistert und reißt mit sich fort. Das Orchester, das jetzt im Tanzrhythmus auch das Triangel verwendet, ist von herrlichem Wohllaut. Nach einem dreifachen Aufschwung stimmen Engl. Horn, Heckelphon, Horn und Celli das breitgesponnene Motiv der Erntelust (17) an, das andere Instrumente wiederholen. Sobald sich der Vorhang hebt, beginnt bei fröhlichem Reigen der Gesang des Volkes. Hirams Erscheinen läßt das Molochmotiv in den ausklingenden Tanz hineintönen; mit „Rache“ (8)-Klängen verweist er auf die morgige Ausfahrt. Seine Beschreibung des „Wunderlandes“ ist dazu angetan, Teuts Sehnsucht zu wecken. Flötenpassagen deuten auf den frischen Wind, der die Segel schwellt, Celesta, Harfe und hohe Streicher malen das Ziel, das „smaragdengleich“ der Flut enttaucht. Dies, wie die Schilderung des „jungen Morgens“ ist von wahrhaft bestrickender Schönheit. Zu Hirams Gebot: „Dort brechet ein“ usw. erschallt im Blech wiederholt das Rachemotiv (8). Der Eindruck ist ein großartig mächtiger. Auch die begeisterten Ausrufe Teuts und der Männer, wie das packende Orchesternachspiel, entbehren nicht der dramatischen Wucht. Der Eintritt der Dämmerung, das Verhallen des Wächtergesanges und das Herabsinken der Nacht sind bewundernswerte Proben Schillingsscher Stimmungskunst. Teuts lyrischer Monolog am Todestor gibt ihm Gelegenheit zu breitem Ausströmen der Empfindung. Es ist ein ganzes Seelenbild, das sich vor uns entrollt. Die „Qual der Nacht“, Selbstanklagen, Zweifel, am Tage durch Hirams Nähe gebannt, ergreifen den Wachenden. Über raunenden Bratschen verbindet sich das Todeshainmotiv mit seinem Symbol. Geigenflageolet und Harfentöne verbreiten „bleichen Schauer“. Velleda-, Theoda- und

Königmotiv steigen nacheinander auf und lassen seine Gedanken erraten. Sein Verlangen nach Erleuchtung und Wahrheit begleitet das Thema der göttlichen Liebe (13), das schon in der Szene mit Theoda (1. Akt), wo ihm die Erkenntnis so nahe gerückt, eine wichtige Rolle spielte. Es tritt auch hervor, wenn die Geliebte in den Hain gedrungen. Mit elementarer Wucht flammt das Motiv des Todeshains auf, als der Rückkehrenden die Uebertretung zu Bewußtsein gekommen. Ein erschütternder Moment! Wundervoll ist der später anhebende Gesang: „Du mit mir sterben". Mit der Wendung nach Dur ist dem Todeshainmotiv das Dräuende, Erbarmungslose genommen. Ein friedvoller, weltabgekehrter Zug liegt über der Musik.

Teuts Seelenkampf setzt mit heftigem Posaunenakkord und rauschenden Streichern (Molochmotiv) ein. Sein Aufschrei: „Moloch!" gleicht seinen Entsetzensrufen bei der Mutter Tod. Ihr Motiv schmettern ihm jetzt die Trompeten entgegen und die übrigen Blechbläser folgen mit dem „Gottessehnen" (9b). Wie eine Leuchte in dunkler Nacht blitzt Theodas Motiv (12a) auf. „Gottessehnen" und Molochsymbol miteinander im Streit, zeigt seiner Seele entsetzlichen Konflikt, der sich erst bei schrillen Akkorden nach Theodas: „Hiram log!" löst. Der glanzvolle C-dur-Eintritt seines Motivs läßt den völligen Umschwung erkennen. In einem ergreifenden weitausholenden Satze, der der inneren Befreiung des lange auf Irrwegen Gewandelten jubelnden Ausdruck verleiht, kommen Teuts und Theodas Gefühle zum Ausdruck. Den Schluß krönt das Symbol der göttlichen Liebe.

Sehr dramatisch gestaltet sich die letzte Begegnung mit Hiram. Beckenschall und düstere Posaunenakkorde wecken ihn aus dem Schlaf. Die anfangs in ruhigeren Notenwerten gehaltene Szene nimmt mit Teuts Drohung: „Hörst du den Sturm . . .?" leidenschaftlichen Charakter an. Der des Trugs Bezichtete rafft sich bei seinem und der Rache Motiv noch einmal zu gebietender Größe auf. Hirams und Teuts Themen genial gegeneinander kontrapunktiert, begleiten das Ringen. Bevor sich der Betrüger ins Meer stürzt, erschallt noch einmal im vollen Orchester das vergrößerte Molochsymbol. Niederstürzende Streicher und fragmentarisches Rachethema melden die Katastrophe. Sehr schön ist Teuts: „Heimat, du bist frei!" mit dem erlösenden Es-dur-Einsatz. In Wolfs Befehle tönt von fern der Molochhymnus der den Ausziehenden das Geleite gebenden Priester hinein. Wunderland- und Festmotivklänge im Frauenchor vervollständigen das musikalische Bild. Die Tumultszenen erweisen aufs Neue Schillings' großartige dramatische Gestaltungskraft. Der Fanatismus des Volkes, Teuts Zwischenrufe, sein: „Verblendete, hört — — —", „Verscheucht sei die Nacht — — —", „Durch mich hat Hiram euch betrogen!" mit dem Aufbau auf dreifach gesteigertem, schwankenden Sekundakkord sind mit höchster Lebendigkeit erfaßt und gehören zu dem Bedeutendsten der Nachwagnerschen Produktion.

Tiefer, heiliger Ernst ruht auf der Schlußszene. Wie ein Engel des Lichts steht Theoda neben dem Sterbenden. Im Streichquartett leuchten das Motiv ihrer Zuneigung und das Symbol der göttlichen Liebe auf. Letzteres nimmt in Harfe, hohen Geigen und Bratschen einen verklärten Charakter an und wird wundersam mit Theodas Motiv in Klarinette, dann Oboe und Flöte vereinigt. Die Musik erhebt sich zu innerster Kraft und Wahrheit des Ausdrucks. Sie bemächtigt sich nach Teuts Verscheiden,

wo die Singstimmen verstummen, als tönendes Schweigen in erschütternder Weise der Situation und führt das Drama ergreifend zu Ende.

Von den Vertretern des neudeutschen musikalischen Dramas war Schillings zweifellos einer der wenigen, die sich an diesen Stoff wagen konnten. Seine Musik neigt zu herbem Ernst und tiefsinniger Symbolik. In der Schule Wagners aufgewachsen, durchdringt er dessen Formprinzipien mit seiner eignen Individualität und schafft sich für jedes seiner Dramen seinen besonderen Stil. Die Vorliebe für weitgeschwungene gesangliche Linien tritt auch in seinem Moloch zutage, daneben macht sich eine Herbheit der Harmonik geltend, die den Charakter der Dichtung sehr glücklich trifft. Sie basiert zumeist auf einer überaus reichen Verwendung von Wechselnoten, die sich aber nicht erwartungsgemäß auflösen, sondern sofort neue Verbindungen eingehen. Die Musik gewinnt dadurch einerseits an Wandlungs- und Charakterisierungsfähigkeit, andererseits aber entgeht sie auch nicht der Gefahr, durch eine gewisse Sprödigkeit des Ausdrucks dem unbefangenen Hörer Schwierigkeiten zu bereiten. Die melodische Diktion ist gewählt. Geißlers Behauptung, sie widerstrebe dem natürlichen Melos der Sprache, ist mir nicht recht verständlich. Akzentuierungen wie „Moloch" erklären sich doch einfach aus der Situation heraus. Die Motive, das ist nicht zu leugnen, entbehren hier und da einer gewissen Plastik; der Orchesterklang zerflattert zu leicht und bedingt dadurch eine bemerkliche Unruhe. Am meisten leidet die Königsszene des 2. Aktes darunter, in der die Stimmung bedenklich zerbröckelt. Ich habe diesen Eindruck bei der Aufführung mehr noch als beim Studium der Partitur gewonnen. Sicherlich haben die Hebbelschen Verse auch etwas Schuld, denn wenn die schwerfälligen fünffüßigen Jamben auch in ihrer Zahl beschränkt wurden, so boten sie in ihrer widerhaarigen Struktur der Vertonung doch nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten. Der letzte Akt scheint ein starker Beleg dafür. Frei von ungefügen Elementen entfaltet die Musik ihre weitgespannten Schwingen, und die Stimmung erfährt erst jetzt das wünschenswerte bisher so manchmal vermißte Ausklingen.

Moloch erlebte am 8. Dezember 1906 am Kgl. Opernhause zu Dresden unter Ernst von Schuchs Leitung seine Uraufführung. Seitdem ist er in Schwerin (10. März 1907), Prag und München in Szene gegangen[1]. Publikum und Kritik nahm ihn, wie es einem so bedeutenden Werke gebührt, ehrenvoll auf. Die Ausstellungen der letzteren richteten sich hauptsächlich gegen den Text. Geißler[2] wies mit Entschiedenheit auf die dem Ganzen zugrunde liegenden falschen Voraussetzungen hin, Storck[3] tadelt, daß die religiöse Idee nicht durchgeführt sei; ein Aufsatz in der „Neuen Musikzeitung"[4] macht dem Dichter neben dem gleichen Vorwurf den der Wahl eines wenig bekannten und heute nicht mehr interessierenden Stoffes, und

[1] Zum Teil mit Kürzungen. Im Konzertsaal wurde er 1907/08 in Essen geboten; außerdem in Aachen, Eisleben, Elberfeld, Hannover, Mülheim a. Ruhr, München, Bad Wildungen Akte oder einzelne Szenen daraus, wie das „Erntefest", das auch allein im Druck erschienen und in Stuttgart 1908/09 begeisterten Beifall hervorrief.

[2] „Moloch" von Max Schillings. Uraufführung im Kgl. Opernhause zu Dresden.

[3] „Hebbels Moloch als Oper" v. Dr. Karl Storck.

[4] XXVIII. Jahrg., Nr. 20.

Heinrich Schwartz[1] hält u. a. das wiederholte Auftreten Wolfs im letzten Akt für verfehlt. Die Musik erfuhr warme Anerkennung, nur glaubte man eine gewisse Unruhe und nicht durchweg zwingende Kraft des Ausdrucks wahrzunehmen.

Zum Schlusse mögen noch einige Bemerkungen über die Erfüllung oder Nichterfüllung der Hebbelschen Intentionen Platz haben. Hebbel war sich keineswegs über die Art der Anwendung der Musik bei seinem Drama völlig klar. Wir hören bald von einer „grandiosen Ouvertüre, Zwischenspielen und melodramatischen Sätzen"[2], dann wieder von „Musikbegleitung der Chöre", und endlich wird gar eine durchgehend melodramatische Behandlung gewünscht. Abgesehen von dem Gedankenballast wäre schon eine solche Form ästhetisch anfechtbar gewesen. Ein schlechter Vergleich, aber immerhin ein Vergleich ergibt sich mit Humperdincks „Königskindern". Wie unbefriedigt läßt dies stete Nebeneinander von Ton und gesprochenem Wort[3]. Selbst ein Verteidiger des Melodrams wie Batka fand, daß es „zwar für Momente der Ueberleitung auf kurze Strecken ein vorzügliches und wirksames Ausdrucksmittel sein kann, darum aber noch lange nicht als stilbildendes Prinzip für ganze ausgedehnte Werke sich eignet[4]. Rodnagel hält es deshalb auch für besser und „völlig im Sinne Hebbels", daß dessen Moloch in die Form des Wagnerschen Dramas umgegossen wurde. „Allerdings scheint Hebbel Antiwagnerianer gewesen zu sein" setzt er hinzu. Wir haben gesehen, wie dieser über Wagners „lächerliche Theorie"[5] dachte, er, der dessen Dichtungen nur als gute Operntexte gelten ließ. Wir lesen im Brief an die Fürstin Wittgenstein[6], daß die Aufgabe des Dramas eben erst da anfange, wo jene aufhörten, und zwar in jedem Vers, wie im Ganzen, im Gesamt-Organismus, und sollen nun glauben, daß Hebbel mit diesem Eingriff in seinen Moloch, der neben starker Konzentrierung die Hauptidee in den Hintergrund drängte, ja, den Sieg der Gottesidee, worauf er solchen Wert gelegt, ausschaltete, zufrieden gewesen wäre? Nie und nimmermehr! Wenn gleichwohl die einzige Form, in der dieser Torso zum Leben erwachen konnte, die des musikalischen Dramas war, Hebbel hätte sie als ein „Auflösen in Musik" empfunden und demzufolge zweifellos ganz energischen Protest erhoben.

□□□

Wir stehen am Schlusse unserer Untersuchungen. Zumeist Namen bedeutender, in der Kunstwelt mit größter Hochschätzung genannter Tonsetzer schmücken das Titelblatt der auf Hebbel aufgebauten Opern. Sicher kein

[1] M. Schillings' „Moloch". Zur 1. Münchener Aufführung anläßlich des Tonkünstlerfestes. Neue Musikztg. XXIX. Jahrg. Nr. 18.
[2] Wenn auch nur Bamberg hiervon etwas erwähnt, so ist doch anzunehmen, daß Hebbel ihm zuvor gewisse Mitteilungen, wie er es sich dachte, gemacht.
[3] In jüngster Zeit wurden die „Königskinder" bekanntlich erfolgreich zum gesungenen Drama umgestaltet.
[4] Engelbert Humperdinck v. Rich. Batka. „Die Musik" VIII, 13.
[5] Tageb. IV, Abschn. 6099.
[6] Briefe VI. Nr. 627.

Zufall! Nur die Ersten, nur Künstler, denen reiche und eigenartige Mittel zu Gebote standen, die sich diesen Stoffen gewachsen fühlten und innerlich verwandte Saiten anklingen hörten, konnten sich in den Bannkreis des trotzigen Dithmarsen wagen. Wie wenig aber entspricht der Erfolg der Hingebung und aufgewandten Mühe: Still ruhen „Genoveva", „Agnes Bernauer", „Rubin" in den Archiven; ein trauriges Faktum! Wird sich der „Moloch" halten? Ist er lebensfähig, ist er es nicht? Der ungeheure Orchesterapparat mag seine Verbreitung erschweren, aber Strauß' „Salome" ist ungefähr ebenso besetzt, und welches Gros von Aufführungen! Um den „Rubin" ist es besonders schade, zumal da hier Hebbels Wort am reinsten erhalten und vor allem dessen Idee unverändert übernommen. Während diesem somit vom dichterisch-musikalischen Standpunkt aus (gemeint ist als Hebbel-Oper) der erste Platz zuerkannt werden muß, rangieren „Genoveva" und „Judith", mit demselben Maßstab gemessen, an letzter Stelle. „Genoveva" ist geradezu ein Beispiel dafür, ein warnendes Exempel, wohin die Veroperung Hebbelscher Dramen führen kann. Keinem guten rezitierten Bühnenwerk gereicht es, vorausgesetzt, daß nicht Mythos oder Märchen den Hintergrund bilden, zum Vorteil, in musikalische Form umgegossen zu werden. Nun aber erst der grüblerische, gedankenschwere Hebbel! Man versündige sich also nicht an dem Dichter, lasse ihn durch sein Wort allein wirken und gebe ihm im übrigen, wie Bornstein mit Recht betont[1], „da Musik und die Musik, wo und wie er selbst sie fordert" oder sie ihm angemessen ist. Wohl besitzen wir schon eine Reihe eigenartiger, seiner poetischen Erzeugnisse würdiger Schöpfungen, wer aber schreibt die Ouvertüre oder sinfonische Dichtung zu „Herodes und Marianne?" Wer die zu „Agnes Bernauer?" Auch „Gyges und sein Ring" wäre nicht zu vergessen, meinte doch ein Hugo Wolf[2], der diesen „ganz einzig und hochpoetisch in seiner Art" fand: „Das wäre sogar was für Musik".

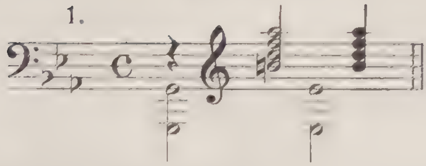


[1] „Fr. Hebbel in seinen Beziehungen zu Musik und Musikern."
[2] Unveröffentlichte Briefe Hugo Wolfs. Stuttgarter Neues Tageblatt vom 2. März 1903.

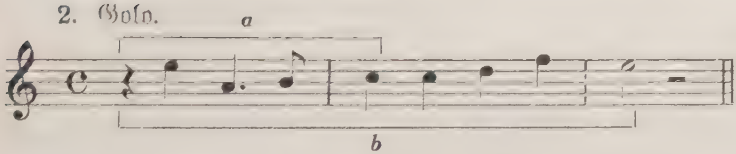
Anhang.

1. Genoveva.

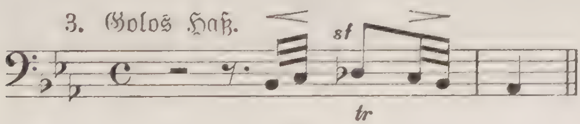
1.



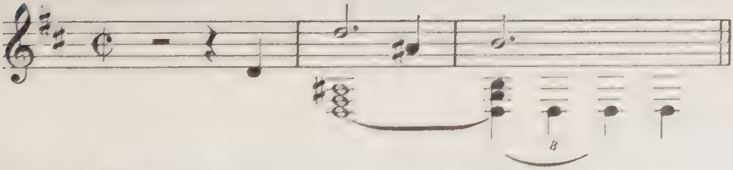
2. Golo.



3. Golos Haß.



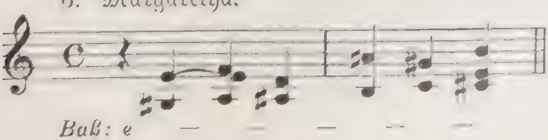
4. Genoveva.



5. Margaretha.

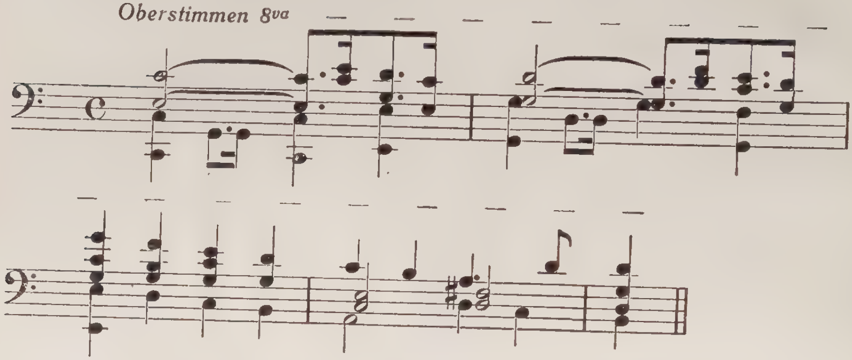


6. Margaretha.



3. Agnes Bernauer.

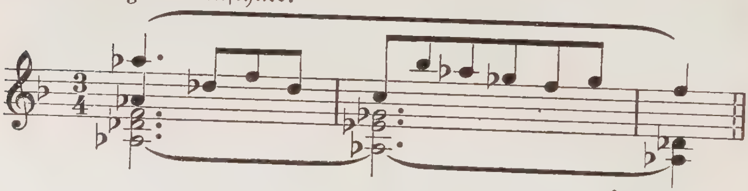
1. Ritter-Turnier.



2. Albrechts Liebe.



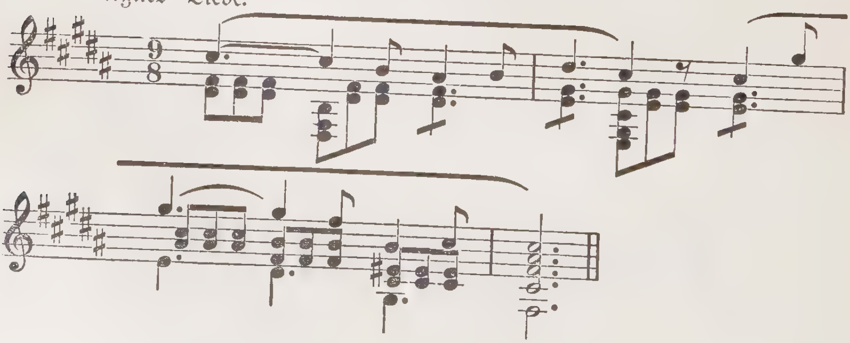
3. Agnes' Unschuld.



4. Hindernis.



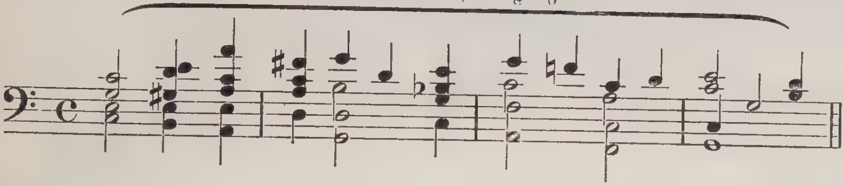
5. Agnes' Liebe.



6. Herzogswürde.



7. Der Allgewalt'ge, er bindet unſ're Herzen.



8. Unheil.



9. Raimund.



4. Der Rubin.

1. Aſaf.



2. Hakam.



3. Traumbild.





4. Kalifenwürde.



5. Kalif.



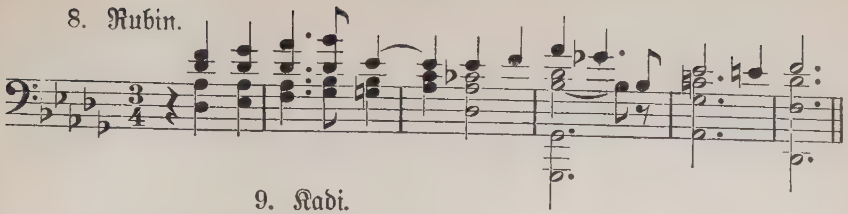
6. Zauber.



7. Soliman.



8. Rubin.



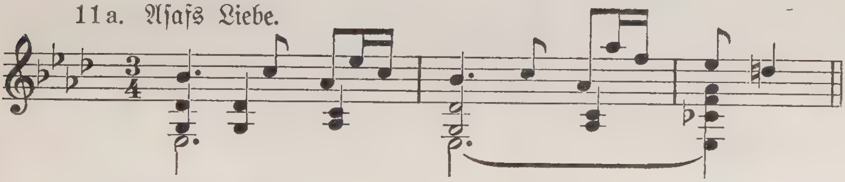
9. Kadi.



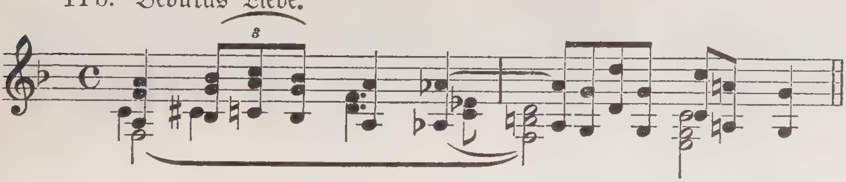
10. Irad.



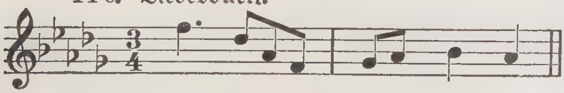
11 a. Asafs Liebe.



11 b. Beduras Liebe.

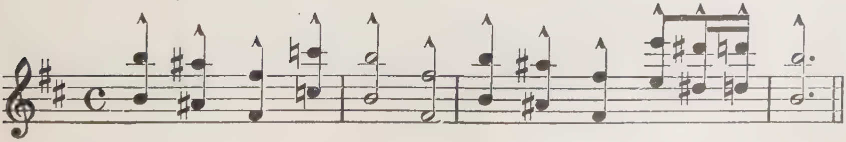


11 c. Liebesduett.

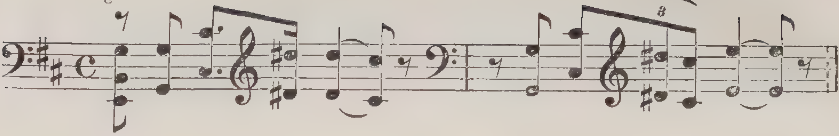


5. Moloch.

1. Moloch.



2. Hiram.



3. Thule.



4. Schreckensbild.



5. Wirre Gottesvorstellungen.



Orgelpunkt cis im Baß.

6. König.



Bässe col 8va bassa

7. Teut.





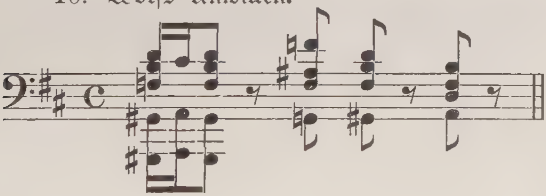
8. Rache für Karthagos Fall.



9. Gottessehnen.



10. Wolfs Unwillen.

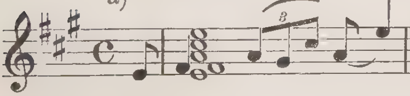


11. Segen.



12. Theoda.

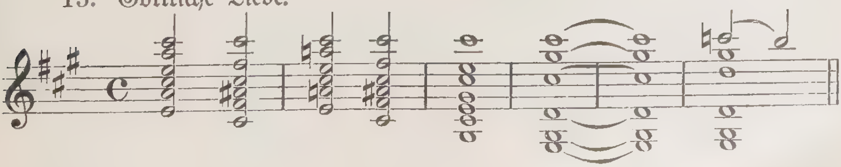
a)



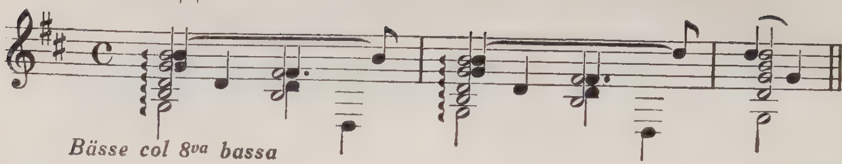
b) Theodas Zuneigung.



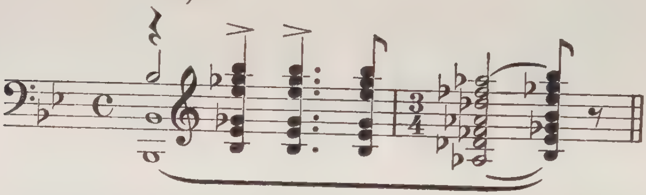
13. Göttliche Liebe.



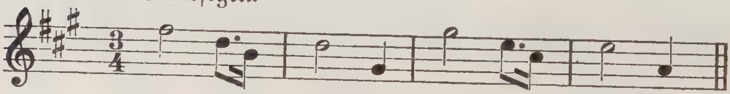
14. Erntefest.



15. Todeshain.



16. Erntesegen.



17. Ernteluſt.



Verzeichnis
der benutzten Werke und Schriften.

Friedr. Hebbels sämtl. Werke. Hist.-krit. Ausgabe von R. M. Werner. 12 Bände. Berlin 1901.

Friedr. Hebbels Briefe. Hist.-krit. Ausgabe von R. M. Werner. 8 Bände. Berlin 1904.

Friedr. Hebbels Tagebücher. Hist.-krit. Ausgabe von R. M. Werner. 4 Bände. Berlin 1903.

Friedr. Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Herausgegeben v. Felix Bamberg. 2 Bde. Berlin 1890.

Emil Kuh: Biographie Friedr. Hebbels. 2 Bände. Wien 1877.

Ludwig Aug. Frankl: Zur Biographie Friedr. Hebbels. Wien, Pest, Leipzig 1884.

R. M. Werner: Hebbel. Ein Lebensbild. Sammlung Geisteshelden. Bd. 47 u. 48. Berlin 1905.

Adolf Bartels: Chr. Friedr. Hebbel. Dichterbiographien. Bd. III. Leipzig, Reclam Nr. 3998.

Eduard Kulke: Erinnerungen an Fr. Hebbel. Wien 1878.

Theodor Poppe: Friedr. Hebbel und sein Drama. Beiträge zur Poetik. Palaestra VIII. 1900.

J. Collin: Die Weltanschauung der Romantik und Fr. Hebbel. Grenzboten, 53. Jahrg. Leipzig 1894. Bd. I.

F. Zinkernagel: Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Berlin 1904.

Krumm: Rede zur Enthüllung des Hebbel-Denkmals in Wesselburen. Kiel u. Leipzig 1888. Verlag Lipsius & Tischer.

Richard Batka: Hebbel und die Musik. Neue Musikztg. XXI. Jahrg. Nr. 19 u. 20.

Paul Bornstein: Friedr. Hebbel in seinen Beziehungen zu Musik und Musikern. „Die Musik". VIII. Jahrg., Heft 23.

Paul Bornstein: Friedr. Hebbel und Rob. Schumann. Königsberger Blätter für Literatur u. Kunst, 24. April 1908.

Paul Bornstein: Friedr. Hebbels „musikalisches Drama": Ein Steinwurf. Voss. Ztg. Berlin. 9. Januar 1910.

Otto Rodnagel: Moloch von M. Schillings. Einführung in Dichtung und Musik. Berlin, Bote & Bock.

Karl Storck: Hebbels Moloch als Oper. Der Türmer, IX. Jahrgang, Heft 11.

F. A. Geißler: „Moloch" von Max Schillings. „Die Musik", VI. Jahrg. Heft 7.

Friedr. Brandes: „Moloch". Kunstwart 1907, 1. Januarheft.

Otto Ludwigs gesammelte Schriften. Herausgeg. von Erich Schmidt und Adolf Stern. 6 Bde. Leipzig 1891.

Ludwig Tiecks Schriften. Bd. II. Berlin 1828.

Adolf Böttger: Agnes Bernauer. Leipzig 1845.

Julius Petri: Der Agnes Bernauer-Stoff im deutschen Drama. Dissertation.

Heinr. Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels. Oldenburg und Leipzig 1908.

Leopold Schmidt: Zur Geschichte der Märchenoper. Rostocker Dissertation. Halle a. S. 1895.

Eduard Hanslick: Aus meinem Leben I.

Eduard Hanslick: Die moderne Oper. Kritiken und Studien. Berlin 1875.
Eduard Hanslick: Musikalische Stationen. Berlin 1880.
Eduard Hanslick: Fünf Jahre Musik. Der modernen Oper VII. Teil. Berlin 1896.
J. von Wasielewski: Robert Schumann-Biographie. Leipzig 1906.
Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Herausgeg. von Jansen. 2. Auflage 1904.
Hermann Erler: Zwei ungedruckte Briefe Robert Schumanns. „Die Musik" II, 7.
Rich. Batka: Schumann. Musikerbiographien, Reclam Nr. 2882.
Heinr. Reimann: Rob. Schumanns Leben und Werke. Leipzig 1887.
Philipp Spitta: Ein Lebensbild Rob. Schumanns. Leipzig 1882.
Hermann Abert: Rob. Schumann. Nr. XV der Reimannschen Sammlung „Berühmte Musiker". Berlin 1903.
Ernst Wolff: Rob. Schumann. „Die Musik", herausgeg. von Rich. Strauß. Bd. 19.
La Mara: Mus. Studienköpfe. Bd. I, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Arnim Friedmann: Rob. Schumann und Friedr. Hebbel. Neue Musikztg. XVII. Jahrgang, Nr. 2 u. 3. Stuttgart-Leipzig 1896.
Berthold Litzmann: Clara Schumann, ein Künstlerleben. Leipzig 1906. Bd. II u. III.
Willibald Nagel: Die dramatisch-musikalischen Bearbeitungen der Genovefa-Legende. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper. Leipzig und Zürich 1889.
Hermann Abert: Rob. Schumanns Genoveva. Ztschr. der Internationalen Musikgesellschaft, XI. Jahrgang., Heft 9.
Glasenapp: Das Leben Rich. Wagners. Bd. V. Leipzig 1907.
W. Altmann: Rich. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Leipzig 1903.
Rich. Wagners gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. X.
Julius Kapp: Franz Liszt-Biographie. Berlin und Leipzig 1909.
Franz Liszt's Briefe. Gesammelt und herausgeg. von La Mara. 8 Bde. Leipzig 1893.
Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Großherzog Carl Alexander. Herausgegeben von La Mara. Leipzig 1909.
Hans von Bülows Briefe und Schriften. Bd. I u. III.
Peter Cornelius' ausgewählte Briefe. Herausgeg. von C. M. Cornelius. 2 Bde. Leipzig 1904.
Eugen Zabel: Anton Rubinstein. Ein Künstlerleben. 1892.
Franz Brendel: Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren Musik. Leipzig 1888.
Arthur Smolian: Eugen d'Albert. Monographien moderner Musiker. Bd. II. Leipzig 1907.
Ferd. Pfohl: Eugen d'Albert. Eine Studie. „Die Musik", VII. Jahrg., Heft 11.
Rudolf Wassermann: Ludwig Spohr als Opernkomponist. Rostocker Dissertation. München 1910.
A. Elster: Musik im Schauspiel. Xenien. 1. Jahrg. 1908/09, Heft 7.
Riemanns Opernhandbuch.
Riemanns Musiklexikon. 7. Auflage. Leipzig 1909.
Die heilige Schrift.

Lebenslauf.

Geboren am 10. März 1881 als Sohn des Bijouterie-Fabrikanten Julius Stübing zu Hanau a. M., absolvierte ich die dortige Oberrealschule, um mich 1899 zunächst kaufmännischer Tätigkeit zu widmen. Früh mit der Musik beschäftigt, ließ mich eine immer stärker zu ihr erwachende Neigung Februar 1900 den Beruf wechseln und nach Privatunterricht bei Herrn Dr. Frank L. Limbert, Frankfurt a. M., im September 1901 in Dr. Hoch's Conservatorium daselbst eintreten, dem ich bis Juni 1904 angehörte. Von Oktober des gleichen Jahres bis März 1906 studierte ich an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, hörte auch zugleich Universitätsvorlesungen und bezog darauf die Universität Rostock, wo ich am 10. Dezember 1910 in Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie die Promotionsprüfung bestand. Meinen Lehrern, vor allem Herrn Professor Dr. Golther, der mir ein besonders freundliches Interesse bewies, danke ich hiermit auf das Herzlichste.